الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef

فيصل الأحمر

معجم السيميائيات





معجم
السيميائيات

معجم السيميائيات

فيصل الأحمر







الطبعة الأولى
1431 هـ - 2010 م

ردمك 978-9953-87-715-0

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
149 شارع حسيبة بن بوعلي
الجزائر العاصمة - الجزائر
هاتف/ فاكس: 21676179 213+
e-mail: editions.elikhtilef@gmail.com

الدار العربية للعلوم ناشرون ش.م.ل
Arab Scientific Publishers, Inc. SAL
عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم
هاتف: 786233 - 785108 - 785107 (1-961+)
ص.ب: 5574-13 شوران - بيروت 2050-1102 - لبنان
فاكس: 786230 (1-961+) - البريد الإلكتروني: bachar@asp.com.lb
الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.asp.com.lb

التنضيد وفرز الألوان: **أبجد غرافيكس**، بيروت - هاتف 785107 (1-961+)
الطباعة: **مطابع الدار العربية للعلوم**، بيروت - هاتف 786233 (1-961+)

المحتويات

شيء كالمقدمة

1

السيميائية
السيميولوجيا

عندما نسمع هذين المصطلحين يصيبنا شعور مزدوج بالحميمية والحرج، الأولى سببها أننا نسمع هذين المصطلحين باستمرار وإلى درجة كبيرة من الإصرار تجعلنا نشعر بأننا نعرف الموضوع جيدا، والثاني أي الحرج سببه أننا إذا جئنا إلى تفكيك شبكات المعارف في دماغنا وجدنا أنفسنا نجهل الموضوع أكثر مما نعرفه.

لقد عاينت هذه الظاهرة كثيرا، ولمستها مرارا، سواء على مدرجات الجامعة مع طلبتي أو في الملتقيات وعلى منابر الدوريات الجادة، ويكاد يكون الناجون من دوامة (تشابه البقر) هذه قلة قليلة.

من هنا جاء التفكير في كتاب واحد كبير جامع نافع مانع، موقع معرفي واحد يجمع هذه الأشتات المتفرقة، ويدقق في التفاصيل المجملة ويفرق بين العناصر المختلطة والأشياء المتداخلة لشدة الشبه والتقارب.

لم يكن غائبا عن ذهني وأنا أفكر في هذا المشروع الضخم ما فعله أناس عديدون في مراحل كثيرة من التاريخ، ان لائحة أعمال أرسطو(الحداثي، بمقاييس ذلك الزمن) تفضح هاجسه الذي كان جمع المعرفة كلها، وكذلك مشروع أبي حامد الغزالي في (الإحياء) ذلك أن الأربعين كتابا التي ضمتها موسوعة لم تأت بما لم تقله الأوائل، وكل ما في الأمر هو جمع، تنظيم، صياغة (ثم لمسة شخصية لابد منها لدى

الفلاسفة والعقول الجبارة) وتقديم منتعش متماش مع ذوق الساعة...

مفتاح الرازي، موسوعة بيكون، موسوعة ديدرو وأصحابه... الخ... واقرب منا أعمال جاك ديريدا الأخيرة التي هي كتيبات صغيرة بسيطة تكاد تكون غير جديرة بكتاباته الأولى... إلا انه دافع عنها وقدم حوصلة مثيرة لمختلف موضوعات الفلسفة المطروحة - والتي يتوقع طرحها أو إحياؤها -... وليس بعيدا عن ذلك المشروع المسمى» دفاتر فلسفية» في المغرب، تحت إشراف محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي.

كل هذه المشاريع وغيرها كانت حاضرة في ذهننا، وكانت تطرح السؤال: ما الهدف من تحرير أشياء موجودة بلا ريب في مظانها، ويمكن الذهاب إليها في أية لحظة وفي أي موقع متى ما شاء الباحث ذلك؟

و الجواب الملح الذي فرض نفسه هو انه علينا في لحظة ما جمع هذه الأشتات، وتنظيمها، ووضعهما بعضها إلى جوار بعض، ثم تقديمها في حلة تتماشى مع طالبها، ثم نفض الغبار عما اعتراه الغبار منها وعلينا تبيان اثر الزمن على هذه المفاهيم.

2

تتقدم السيميائية كمشروع شجاع بنواة جديدة للعلم، فالسيميائية (sémiologie) معناها - اصطلاحا - علم الإشارات أو علم الدلالات وذلك انطلاقا من الخلفية الابستيمولوجية الدالة حسب تعبير غريماس على أن كل شيء حولنا في حالة بث غير منقطع للإشارات. فالمعاني (والمعاني محصلة للإشارات المجتمعة) لصيقة بكل شيء... وهي عالقة بكل الموجودات حيّها وجامدها، عاقلها وغير عاقلها، وما علينا نحن المتلقين سوى إبداء النية في التلقي لكي يشرع العقل في عملية معقدة مفادها تفكيك الشبكات الإشارية للمعاني المحيطة بنا.

وقد تفرغت السيميائية منذ الخمسينات لدراسة مختلف المجالات الحيوية انطلاقا من المبدأ القائل بأن كل محسوس هو (نص) مفتوح

للقراءة، فإذا كانت الأشياء الجامدة متموضوعة أمام أعيننا حسب نسق. فشكل الجوامد وخواصها الفيزيائية وطبيعة نسقها، كل هذا معاني تحيل على أشياء كثيرة، لذلك فالجوامد نفسها (نصوص) لكل قارئ سيميائي.

3

الإبداع الأدبي لدى السيميائيين هو نشاط لغوي يهدف إلى إبداع فني ضمن منظومات فكرية بواسطة صور تركيبية عناصرها هي الكلمات طبعا، فأي نص أدبي يعتمد على التركيب اللغوي الذي يهدف إلى تحطيم الأنساق اللغوية (القوالب) السابقة من أجل تحقيق شرط «الخلق» أو «الإبداع» فتحطيم النموذج السابق يأتي من أجل التخلص من فكرة النموذج نفسها التي تتنافى ومفاهيم الفن عامة؛ الشيء الذي يدعونا إلى تركيب جديد للنسق اللغوي أو نسق الصور، وسنعود لاحقا إلى ثنائية اللغة/ الصورة،... فالوحدة الأساسية للقياس الأدبي هي الجملة (إن شئنا استعمال المعجم العلمي) ومن أجل التغيير اللساني (المنظوماتي + القالبي = النموذجي) يجب البحث عن مكمن التغيير حتى نعرف، تباعا لذلك، مكمن صدور الإشارة ونوع الإشارة الصادرة... فإذا أخذنا جملة ما ونظرنا إليها وجدناها متكونة من كلمات مترابط بعضها ببعض، ومصير الجملة يكمن في اتجاه مصائر الكلمات المكونة لها، أي أن الكلمة إذا اتحدت بكلمة أو بكلمات معينة تكون قد كونت أو حددت نسقا صوريا معينا ووجب علينا كسر النسق (= كسر النمطية) وذلك باستحداث علائق جديدة بين الكلمات المعهودة.

4

لم يكن عملنا يسيرا، فأمامنا مادة كثيفة بل مواد كثيفة مفاهيم وأفكار، مصطلحات وطروحات وإشكالات عديدة... فكل مادة من

مواد المعجم حوت إشكالية اقتضى حلنا لها ومناقشتها معالجة المادة كما هي في نظرية الأدب عموما وكيف طرحها نقادها في جميع العصور، قديما وحديثا، من «أرسطو» و «أفلاطون» إلى نقاد العصر الحديث على اختلاف مشاربهم المنهجية سواء عند العرب أو عند الغرب... مع إضافة اعتبار كون هذه المعارف جديدة على الدائرة العربية لصعوبة تمثلها رغم رسوخها في الثقافة الغربية ولدى النخبة العربية.

5

على كل من وجد في هذا المعجم أن يتذكر بأنه لكل عمل إذا ما تم نقصان وليكن سعيدا بأنه قد وجد لعملنا نقصلنه... وليصرخ عاليا يوريكا يوريكا...

6

الشكر من قبل ومن بعد لشريكاتي اللواتي لولاهن ما أنجز هذا العمل: الأستاذات الكريمات والباحثات الرائعات: حياة طكوك، سامية فرطاس، ونصيرة عبداللوش... شكرا على كل شيء..

أ. فيصل الأحمر

السيميائيات: حول المصطلح والمفهوم

La Sémiotique: Termes et Notions

من المعروف أن علم السيميائيات علم حديث النشأة، إذ لم يظهر إلا بعد أن أرسى السويسري «فردينان دي سوسير» أصول اللسانيات الحديثة، في بحر القرن العشرين، مع الإشارة إلى أنه قد كانت هناك أفكار سيميائية متناثرة في التراثين الغربي والعربي على حد سواء، ولأنه علم استمد أصوله من مجموعة من العلوم المعرفية، فإن مهمة تحديده وإعطاء مفهوم عام له من الأمور الصعبة جدا، لهذا السبب تعددت الآراء في تعريفه، وفي تحديد مصطلح دقيق له، سواء في اللغات الغربية أوفي اللغة العربية. لقد عرف هذا العلم فوضى مصطلحية كبيرة جدا، وأخذ زوايا نظر متعددة، حتى وإن أخذ مكانته كمنهج نقدي، له وجاهته في معالجة النصوص الأدبية، خاصة بعد أن تأكد فشل المشروع البنيوي، الذي انغلق على نفسه غير سامح لها بالتجول في فضاءات النص الخارجية.

لهذا سنحاول الإلمام بمختلف التسميات الشهيرة للمصطلح، بعد أن نتتبع جذره اللغوي، وبعدها نعرج للحديث عن الفوضى المصطلحية التي حدثت في البلاد العربية إثر محاولة نقل هذا العلم، وأخيرا نتناول أهم المفاهيم العامة للسيميائيات لدى جملة من النقاد والباحثين.

1 - الجذر اللغوي للمصطلح، وتعريفه المعجمي:

تؤكد معظم الدراسات اللغوية أن الأصل اللغوي لمصطلح «Sémiotique» يعود إلى العصر اليوناني، فهو آت - كما يؤكد «برنار توسان» - «من الأصل اليوناني «Séméion»، الذي يعني «علامة» و«Logos» الذي يعني «خطاب» (...) وبامتداد أكبر كلمة «Logos»

تعني العلم، فالسيميولوجيا هي علم العلامات» (برنار توسان: 09).

هذا الرأي يؤكد عليه أيضا بحاثونا العرب، خصوصا بعد اطلاعهم على الأبحاث الغربية فهذا صاحب كتاب «السيميائية الشعرية» يقول: «يتكون مصطلح «سيميائية» حسب صيغته الأجنبية Sémiotique أو Sémiotics من الجذرين (Sémio) و(Tique)، إذ أن الجذر الأول الوارد في اللاتينية على صورتين (Sémio) و(Sema) يعني إشارة أو علامة، أو ما تسمى بالفرنسية (Signe) وبالإنجليزية (Signe) (...) في حين أن الجذر الثاني - كما هو معروف - علم» (فيصل الأحمر: 10)، ويواصل الكاتب شرحه المعجمي للمصطلح فيقول أنه بدمج الكلمتين (Sémio) و(Tique) يصير «معنى المصطلح (علم الإشارات) أو (علم العلامات) (...) وهو العلم الذي اقترحه «دو سوسير» كمشروع مستقبلي لتعميم العلم الذي جاء به (اللسانيات)، فيكون العلم العام للإشارات» (فيصل الأحمر: 11).

هذا ويورد ذات الباحث مصطلحا غريبا مشابها لمصطلح «Sémiotique» وهو «Sémeiologie» ويقول أنه: «مصطلح طبي يعني علم دراسة أعراض الأمراض؛ أي دراسة الإشارات الدالة على مرض معين» (فيصل الأحمر: 11). وحقا فالمصطلحان متقاربان جدا، فمن خلال شكليهما نلحظ فصل الحرف (E) الزائد في المصطلح الثاني، أما من ناحية المضمون فلا يكادان يختلفان في شيء.

كما يتعرض «رشيد بن مالك» لمسألة الاختلاف الطفيف بين المصطلح الفرنسي «Sémiotique» و«Sémiotics» الإنجليزي، ففي اللغة الإنجليزية - يقول - يكتب «بهذا الشكل «*SEMIOTIC*» فهي تماثل صورتها في اللغة الفرنسية، من حيث الأصل، وتغايرها في اللاحقة» (رشيد بن مالك: 174)، وإن كان المصطلحان الشائعان لعلم العلامات في البلاد الغربية هما «Sémiologie» الفرنسي و«Sémiotics»

الإنجليـزي، فإننـا لانعـدم تعددية دوالية أخرى له، ويشـير «كريسـتال ديفيـد» إذ يذكـر فـي اللغـة الإنجليزية وحدها: «*Significs*، *Semiotics*، *Semiology*، *Seminasiology*، *Seméiology*» (عـزت محمـود جـاد: 325)، فهي إذن خمسة دوال في الإنجليزية وحدها.

أمـا «غريمـاس» فيشـير إلـى أهـم المصطلحـات المتقاربـة لهـذا المفهـوم «وهـي فـي رمتهـا تقبـع فـي المعاجـم السـيميائية المختصـة، أبرزهـا: (Sémiologie، Semiotique، Semanalyse، Sémasiologie، Séméiologie)» (مولاي علي بوحاتم: 126).

ورغم هذه التعددية الدوالية للمصطلح الغربـي، إلا أن أشهرها على الإطلاق هما «Sémiologie» الفرنسي و«Semiotics» الإنجليزي، «فالأوربيـون يفضلـون مفـردة السـيميولوجيا التزامـا منهـم بالتسـمية السوسـيرية، أمـا الأمريكيـون فيفضلـون «السـيميوطيقا» التـي جاء بها «بورس»» (عصام خلف كامل: 16)، وهذه القضية إيديولوجية بحتة – حسـب رأينـا – فرغـم الإقـرار «بتبني مصطلح السـيميوطيقا وتأسـيس الرابطة الدولية للدراسـات السـيميوطيقية عام 1969» (عزت محمود جاد: 326)، إلا أن كل طرف يلتزم باسـتخدام المصطلح المتفق مع إيديولوجيته وتعصبه.

هـذا بالنسـبة للمصطلـح وفوضيتـه، أمـا إذا انتقلنـا إلـى تعريـف المعجميين له، فنجد التعاريف كثيرة جدا، لذلك سنختار فقط معجم «روبير»، فقد أورد في تعريف السيميائيات ما يلي: «نظرية عامة للأدلة، وسيرها داخل الفكر (...) [كما أنها] نظرية للأدلة والمعنى، وسيرها في المجتمع (...) [و] في علم النفس تظهر الوظيفة السـيميائية في القدرة على استعمال الأدلة والرموز» (رشيد بن مالك: 175).

ونلاحـظ أن هـذا التعريـف المعجمـي يقتـرب كثيـرا مـن التعريف الاصطلاحي للسيميائيات، إن لم نقل يطابقه.

2 – فوضى نقل المصطلح إلى العربية:

كما أشرنا في المقدمة، عرف هذا المصطلح أثناء محاولة نقله إلى العربية فوضى كبيرة ناتجة عن عدم فهم ووعي جيد للمصطلح، وقد يكون ذلك بسبب محاولة تطويعه ليتماشى وسلاسة اللغة العربية، كما قد يرجع ذلك إلى تعصب كثير من الباحثين للتراث، فيحاولون إيجاد مقابل له في تراثنا العربـي، ومهما تكن الأسباب والدوافع فقد تعددت الدوال لهذا المصطلح الغربـي الفضفاض، لهذا سنركز فقط على أهم التسميات لا غير، لأنها كثيرة جدا، فهذا «عادل فاخوري» – كما يذكر ذلك «عزت محمود جاد» – يحصر لنا «ما يقرب عن الستة أصوات دالة للمصطلح في: السيمياء، والسيمية، والسيميائية، والسميوطيقا، والسميولوجيا، والرموزية» (عزت محمود جاد: 326)، كما يذكر أن «معجب الزهراني» قد أكد على «وجود أكثر من ثمانية أصوات دالة لـ *Semiotics* ويورد ترجمة غريبة لأحدهم بالأعراضية، اعتمادا على مرجعية دلالية كانت سائدة في اللغة الطبية للقرنين السادس عشر والسابع عشر» (عزت محمود جاد: 326).

هذا ونجد «عبد السلام المسدي» في كتابه «الأسلوبية والأسلوب»، اختار مصطلح «علم العلامات»، وهو «تعريب سليم ولا اعتراض عليه، لولا أنني وجدت مشكلة في النسبة إليه، حيث استعصى علي مثلا أن أقول: تحليلا علاماتيا» (عبد الله محمد الغذامي: 41).

أما «عبد الملك مرتاض» فقد استحسن مصطلح سيميائية، لأنه – حسبه – «آت من المادة (س وم) التي تعني فيما تعني العلامة التي يعلم بها شيء ما، أو حيوان ما، ومن هذه المادة جاء لفظ السيميا» (مولاي علي بوحاتم: 126)، وقد كتب «مرتاض» «دراسة سيميائية تفكيكية لنص «أين ليلاي؟»»، كما كتب «»ألف ليلة وليلة» – دراسة سيميائية –».

ولكن ما نلاحظه على مصطلح «سيميائية»، متفقين في ذلك مع كل من «الغذامي» و«صلاح فضل»، هو ما يقوله «الغذامي»: «أجد في هذه الكلمة نفس ما يجده الدكتور «صلاح فضل» فيها، من خشية أن يفهم القارئ العربي من السيميائية شيئا يتصل بالفراسة، أو توسم الوجوه بالذات أو يربطها بالسيميا، وهي العلم الذي اقترن في مراتب المعارف العربية بالسحر والكيميا» (عبد الله محمد الغذامي: 42). كما اقترح «عبد الملك مرتاض» مصطلحا آخر، وهو «السيميائية» «تجنبا للجمع بين ساكنين في اللفظة «السيميائية» مقتربا من الوجهة اللغوية الخالصة في اللغة العربية» (مولاي على بوحاتم: 127). وكلتا التسميتين اللتين اقترحهما «عبد الملك مرتاض» لهما تبريرهما العلمي، لولا الاختلاط في الفهم الذي قد يصيب القارئ، كما ذهب إلى ذلك كل من «صلاح فضل» و«الغذامي».

كذلك نجد الباحث الجزائري «رشيد بن مالك» يستخدم مصطلح «سيميائية»، من خلال مؤلفه «السيميائية: أصولها وقواعدها»، وكذلك كتابه: «مقدمة في السيميائية السردية».

هذا ويترجم «الطيب بكوش» المصطلح إلى «الدلائلية» وهو ما يفعله «المنصف عاشور» أيضا. (الغذامي: 42). لكننا نلاحظ أن مصطلح «الدلائلية» لا يؤدي المعنى الكامل لمفهوم المصطلح، لأنه يقترب أكثر من «علم الدلالة»، وبالتالي قد يحدث خلط بين العلمين أيضا.

أما «نصر حامد أبو زيد» و«سيزا قاسم»، فيستخدمان مصطلح «السيميوطيقا»، نستشف ذلك من خلال كتابيهما: «مدخل إلى السيميوطيقا: السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد».

هذا ونجد «صلاح فضل» يفضل المصطلح الغربي دون ترجمة أو تعريب، حيث يقول: «ولكننا نرى من الأفضل إطلاق

الاسم الغربي، لأن النقل أولى من الاشتقاق في استحداث الأسماء الجديدة، إذا كان هذا الاشتقاق سيؤدي إلى الخلط» (عصام خلف كامل: 5)، ويوافقه «الغذامي» حين يقول: «فإني أستخدم عن كره مصطلح (سيميولوجي) منتظرا مولد مصطلح عربي، يحل محلها، معطيا كل ما تتضمنه من دلالات» (الغذامي: 43).

ولأنه لا يمكننا أن نحيط بكل التسميات العربية لمصطلح «السيميائيات» الغربي، فإننا سنكتفي بالقول أن التسميات تعددت وتباينت حولها الآراء من باحث إلى آخر، إلى درجة عدم استطاعة القارئ الخروج بتسمية مقنعة، ومن خلال قراءاتنا آثرنا تسمية «علم العلامات» للمسدي، ذلك أنها التسمية الأكثر دلالة على مفهوم المصطلح الغربي.

4 - حول المفهوم العام للسيميائيات:

إن السيميائيات علم واسع، وشامل، وجامع في طياته لكثير من العلوم، ولذلك «فالمجال السيميولوجي لا يزال الناس فيه بين أخذ ورد، بسبب أنه لم يحدد بعد» (عصام خلف كامل: 15 - 16)، حقا، فإنه من الصعب جدا وضع مفهوم محدد للسيميائيات، هذه الأخيرة التي يعلم الكل أنها تعني «علم العلامات» لكن المشكلة متعلقة بهذه العلامات، التي هي أصل الوجود، والتي تمس جل جوانبه.

رغم هذا سنحاول وضع بعض التعاريف التي اقتربت من السيميائيات ولو جزئيا، ولعل أهم محاولة لتعريف هذا العلم كانت مع «فرديناند دي سوسير»، فهو من بشر بهذا العلم الجديد، الذي ستكون مهمته دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، يقول: «إن اللغة نسق من العلامات التي تعبر عن الأفكار، وإنها لتقارن بهذا مع الكتابة ومع أبجدية الصم والبكم، ومع الشعائر الرمزية، ومع صيغ اللباقة، ومع العلامات العسكرية (...) وإننا لنستطيع أن نتصور علما يدرس حياة العلامات في قلب الحياة الاجتماعية، وإنه العلاماتية

(...) وإنه سيعلمنا مما تتكون العلامات وأي القوانين تحكمها» (منذر عياشي: 17)، فـ«دو سوسير» رغم دراساته اللغوية الخالصة، إلا أنه استطاع التفطن إلى «السيميولوجيا» التي اعتبرها محتوية للسانيات، من زاوية أن اللغة نظام إشاري يمتاز بالأفضلية والاتساع أكثر من الأنظمة الأخرى، لذا كانت دراساته حولها، ولم يمنعه هذا من إعطاء تعريف شامل للسيميولوجيا رابطا إياها بالمجتمع.

أما الأمريكي «شارل سندرس بورس» فقد ربط هذا العلم بالمنطق، حيث يقول: «ليس المنطق بمفهومه العام إلا اسما آخر للسيميوطيقا، والسيميوطيقا نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلية للعلامات» (رشيد بن مالك: 26). وقد اهتم «بورس» كثيرا بدراسة الدليل اللغوي من وجهة فلسفية خالصة.

ونجد «جوليان غريماس» يعرف السيميائيات بقوله أنها: «علم جديد مستقل تماما عن الأسلاف البعيدين، وهو من العلوم الأمهات ذات الجذور الضاربة في القدم، فهي - أي السيميائية - علم جديد، وهي مرتبطة أساسا بـ«سوسير»، وكذلك بـ«بورس» الذي نظر إليها مبكرا، ونشأ هذا العلم في فرنسا اعتمادا على أعمال («جاكبسون» Jakobson و«هيالمسليف» Hjelmslev) وكذلك في روسيا (...) وهذا في الستينات» (فيصل الأحمر: 14) ف»غريماس» ينفي وجود أية محاولة في علم السيمياء قبل «دو سوسير» و«بورس»، كما يرى أن لأفكار «جاكبسون» دورا كبيرا في بلورة هذا العلم الحديث.

والسيميائيات عند كل الغربيين هي «العلم الذي يدرس العلامات، وبهذا عرفها كل من «تودوروف» و«غريماس» و«جوليا كريستيفا» و«جون دوبوا» و«جوزيف راي دوبوف»» (عصام خلف كامل: 18). أما موضوعها فتحدده «جوليا كريستيفا» بقولها: «إن دراسة الأنظمة الشفوية وغير الشفوية ومن ضمنها اللغات بما هي أنظمة علم أخذ

يتكـون وهـو السـيميوطيقا» (عصـام خلـف كامـل: 26). فالموضـوع الأساسي الذي تدور حوله السيميائيات هو «العلامة» ولا شيء سواها. أما مهمتها فتلخصها الباحثة نفسها في قولها: «دور السيميائية هو بناء نظرية عامة عن أنظمة الإبلاغ» (فيصل الأحمر: 12).

أما الباحثة العربية «سيزا قاسم» فتقول أن هدف السيميوطيقا أو طموحها هو «تفاعل الحقول المعرفية المختلفة، والتفاعل لا يتم إلا بالوصول إلى مستوى مشترك يمكن من خلاله أن ندرك مقومات هذه الحقول المعرفية، وهذا المستوى المشترك هو العامل السيميوطيقي» (سيزا قاسم: 13).

ويعـرف «صـلاح فضـل» السـيميائيات بقولـه: «هـي العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية في كل الإشـارات الدالة وكيفية هذه الدلالة» (عصام خلف كامل: 20)، فـ«صلاح فضل» بهذا التعريف يشترط أن تكون الإشارات المدروسة ذات دلالة، لأن السيميائيات تدرس دلالة هذه الإشـارات، أما «سـعيد علواش» فيربطها بالثقافة ومظاهرها حين يقول: «هي دراسة لكل مظاهر الثقافة، كما لو كانت أنظمة للعلامة، اعتمادا على افتراض مظاهر الثقافة كأنظمة علامات في الواقع» (عصام خلف كامل: 20).

ونستنتج من كل هذه التعاريف أن السيميائيات نظرية واسعة جدا، لا يمكن الإلمام بكل جوانبها، فهي كما يقول «سـعيد بنكراد»: «ليسـت سوى تساؤلات تخص الطريقة التي ينتج بها الإنسان سلوكاته؛ أي معانيه، وهي أيضا الطريقة التي يستهلك بها هذه المعاني» (سعيد بنكراد). وما أعقدها حين تكون كذلك!

كانـت هـذه أهـم الآراء التـي دارت حـول مصطلح «السـيميائيات» فـي بـلاد الغـرب، وفـي بلادنـا العربية، فهو ككل الأعمـال العظيمة التي يكثـر حولهـا النقـاش، تضاربـت حولـه الآراء، وبدرجة كبيرة في الجانب

المصطلحاتي كما في الجانب المفهومي، لا لينقص ذلك من قيمته بل على العكس. فقد ثبت للجميع أنه علم له مكانته المتميزة وسط العلوم والمناهج الأخرى، وقد اكتسب هذه المكانة بقدرته على احتضان جملة من العلوم في مظلته، وبمرونته في التعامل مع الظواهر المختلفة.

المراجع

1. برنار توسان: ما هي السيميولوجيا؟
2. رشيد بن مالك: السيميائية: أصولها وقواعدها.
3. رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص: عربي - إنجليزي - فرنسي.
4. سعيد بنكراد: السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها..www. saidbengrad.com
5. سيزا قاسم: مدخل إلى السيميوطيقا: السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد. ج1.
6. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية.
7. عزت محمود جاد: نظرية المصطلح النقدي.
8. عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر.
9. فيصل الأحمر: السيميائية الشعرية.
10. منذر عياشي: العلاماتية وعلم النص.
11. مولاي علي بوحاتم: الدرس السيميائي المغاربي.

الإشارات السيميائية التقليدية عند الغرب

Les Signes Sémiotiques Classiques chez les Occidentaux

يتفق جل الباحثين والسيميائيين أن السيميائيات علم مستمد لمبادئه من مجموعة كبيرة من الحقول المعرفية كاللغويات والفلسفة والمنطق وعلم النفس والأنثروبولوجيا، رغم أنها علم حديث النشأة، إذ بشر بميلادها عالم اللسانيات السويسري «فرديناند دو سوسير» F. de Saussure (18/ 1914)، وأطلق عليها اسم السيميولوجيا وقال بأن مهمتها هي «دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية» (رشيد بن مالك: 21)، كان هذا في بداية القرن الماضي وفي نفس الفترة - كما يؤكد جل المهتمين بهذا المجال - كان الفيلسوف الأمريكي «تشارل سندرس بورس» C.S.Peirce في الضفة الأخرى يقيم دراساته حول هذا العلم أيضا، وقد أطلق عليه اسم «السيميوطيقا»، ورغم اختلاف المنطلقات الابستمولوجية، واختلاف التسميتين، إلا أن السيميائيات تشيع عند كل منهما «حالة وعي معرفي جديد لا حد لامتداداته» (سعيد بنكراد). ولأنه - كما نرى - يستحيل أن يتبنى عالمان فكرة واحدة في فترة واحدة في ضفتين مختلفتين دون علم أحدهما بالآخر، ودون أن تكون لهذه الفكرة التي - ستصبح علما له أسسه ومصطلحاته وحضوره - منطلقات أو ركائز انبنت عليها، فإننا رأينا أن التعرض لأصول السيميائيات أمر لا بد منه في بحثنا هذا والأصول التي نتعرض لها هاهنا أصول غربية، بما أن العلم غربي، أما موضوع السيميائيات العربية فسنعرض له مقالا خاصا بإذن الله.

بما أن السيميائيات تهتم بكل مظاهر السلوك الإنساني، من أبسطها إلى أكثرها تعقيدا، فالأكيد أن النشاط السيميائي مرتبط بظهور الإنسان على وجه الأرض «فمنذ أن أحس الإنسان انفصاله عن الطبيعة وعن الكائنات الأخرى، واستقام عوده، وبدأ يبلور أدوات تواصلية جديدة، تتجاوز الصراخ والهرولة والاستعمال العشوائي للجسد والإيماءات» (سعيد بنكراد)، وبانفصال الإنسان عن الكائنات الأخرى وتكوين إنسانيته الخاصة بابتكار أدوات للتواصل تقوم على أشكال رمزية، وعلامات قائمة على التواضع الاجتماعي (وإن كنا لا نميل لهذا الرأي بل نحكم الوجهة الدينية ﴿وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسْمَاءَ كُلَّهَا﴾ (البقرة: 31) ﴿فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ﴾ (البقرة: 37))، يكون قد كون ثقافة معينة قائمة على علامات خاصة تستحق الدراسة والتمحيص، وفعلا «فليس غريبا أن تركز الأعمال الفلسفية الكبرى اهتمامها على دراسة العلامة باعتبارها الأداة الأولى التي قادت الإنسان إلى الانفصال عن طبيعة موحشة، ليلج عالما حيث سيتأنسن ويكتشف طاقته التعبيرية الجديدة» (سعيد بنكراد).

والعلامة كما هو معروف لها وجهان، المعنى والشكل الذي يحمله؛ هذا الشكل الذي اكتشفه الإنسان ليعطي لأصواته قيمة، ويصنع من ثمة إنسانيته، فالعلامة من هذا المنطلق أصل كل ثقافة، وحقا «في البدء كانت الكلمة» كما تقول «سيزا قاسم».

ولهذا ركزت الأعمال الفلسفية القديمة جهدها على دراسة العلامات، و«لا تتحرج بعض التيارات السيميائية في الإعلان عن انتمائها إلى تصورات فلسفية بعينها» (سعيد بنكراد)، كيف لا والسيميائيات هي علم العلامات؟

إن الباحث في تاريخ السيميائيات لن يعثر على ملامح واضحة لهذا العلم، بل سيعثر على شذرات متفرقة تدل على أن الإنسان قد تأمل في العلامة منذ بدأ التأمل والتفكير فيما حوله، وقد نشأ هذا

التأمل «لا عن قصد المعرفة بل عن قصد التشكيك في المعرفة» (فريال غزول: 14)، فمن البداية كان المنطلق فلسفيا قائما على مبدأ الشك، وأول من بدأ التأمل المنظم في العلامة هم الإغريق «في المدرسة المسماة بالشكية *Septicism* ويجب هنا أن نعرف معنى الكلمة اليونانية التي أطلقت على هذه المدرسة وهي *Sképsis* وتعني «البحث» ومنطق المدرسة أن حواسنا تخوننا، وأن المتخصصين يناقض بعضهم بعضا، وعلينا التشكيك بما يقدم لنا وقد بلغت أوجها في الاسكندرية تحت القيادة الفكرية للفيلسوف «إينيديموس» *Aenesidemus* القرن الأول الميلادي» (فريال غزول: 14)، وقد نتساءل بعد هذا التعريف البسيط عن هذه المدرسة الإغريقية، ما علاقتها بالسيميائيات الحديثة؟ فنقول أن قائدها «إنيديموس» «قام بتنظيم وضم كل المبادئ البحثية في عشر صيغ، وهي مستقاة من تحليل للعلامات، منطلقه أن العلامات ليست ظاهرة ومتجلية بالضرورة، فلو لم تكن مستترة أحيانا لظهرت جلية للجميع» (فريال غزول: 14 - 15)، والحقيقة أننا لم نعرف بالضبط عن أي علامات يتحدث، ألغوية أم لا؟ ولكن هذا لا يعنينا ما دامت السيميولوجيا تبحث في كل أنواع العلامات كلامية أو غير ذلك.

وقد قامت علاقات مهمة بين هذه المدرسة الفلسفية وبين «دراسة الطب بفرعه الإمبريقي الذي يعتمد على اكتساب المعرفة عبر التجربة، وقد قام الطبيب الفيلسوف «سيكتوس أمبريكوس» Sextus Empricus (ق 2م) بتصنيف العلامات المستترة كما قام الطبيب «جالينوس» Galenus (ق3م) بالتمييز بين العلامات العامة، التي تدل على أكثر من شيء والعلامات الخاصة التي تدل على شيء محدد» (فريال غزول: 15). ويمكن لنا أن نستنتج أن ظهور مصطلح «Séméiologie» عام 1957، والذي يعني «علم البحث عن أعراض الأمراض» (فيصل الأحمر: 10)، له علاقة بهذه الأبحاث الطبية القديمة، وبالتالي بهذه

المدرسة الفلسفية.

ويستمر هذا التصنيف للعلامات ليس عند الفلاسفة والأطباء فقط، بل وإنه لـ «من الطريف [أن نجده] واردا عند الناقد البلاغي «شيشيرون» *Cicero* (القرن الأول قبل الميلاد)» (فريال غزول: 15)، فتقسيم المدرسة الشكلية للعلامات على هذه الثنائية؛ أي العلامات الظاهرة والعلامات المستترة كان له أهميته، ولا زالت حيث تقوم عليها الكثير من الدراسات. كما كان للرواقيين (Stoiciens) أيضا حضورهم في دراسة العلامة، بل إنهم «أول من قال بأن للعلامة دالا ومدلولا (*Signifiant-Signifié*)» (رشيد بن مالك: 21) والعلامة التي قال الرواقيون أن لها جانبين: دال ومدلول ليست العلامة اللغوية فحسب، بل وكما يوضح ««إيكو» (...) كل أنواع العلامات وكل السيميائيات؛ أي ليست العلامة اللغوية فقط، وإنما أيضا العلامة المنتشرة في شتى مناحي الحياة الاجتماعية» (رشيد بن مالك: 21).

فالنظرة التي تقسم العلامة إلى هذه الثنائية، وترى أنها تربطها علاقة اعتباطية قديمة لا تعود إلى «سوسير» فقط، بل إن التأكيد على شمولية النظرة إلى كل العلامات يقربنا أكثر من الميدان السيميائي الحديث، ويؤكد لنا بأن السيميائيات لها امتداداتها إلى الرواقيين الذين «هم أصلا من العمال الأجانب في أثينا، وبالتالي فهم دخلاء عليها فأصلهم الحقيقي يعود إلى الكنعانيين الفينيقيين القادمين من أرض كنعان (...) إلى شمال إفريقيا (...) والذين انتقلوا إلى أثينا» (رشيد بن مالك: 21)، ونستنتج من هذا القول أن الرواقيين كانت لهم لهجات مختلفة، خاصة وأن «إيكو» يؤكد لنا أنه معهم «ظهر لأول مرة في الحضارة الإغريقية من لا يتكلمون اليونانية كلغة أصلية، وهؤلاء (...) اكتشفوا أن الاختلاف في أصوات اللغات وحروفها؛ أي تشكلها الخارجي الذي يدعى بالدال، ينبغي ألا يخدعنا، فوراء هذه

الاختلافات الشكلية الظاهرية بين اللغات البشرية توجد مرجعيات ومدلولات متماثلة تقريبا» (رشيد بن مالك: 21) أليس هذا ما يقوله «دوسوسير» عن اعتباطية الدليل، وهي مقولة اعتمدها في دراساته اللسانية وكانت من «منطلقاته التي أفرزت كل المدارس المعتمدة على الألسنية» (عبد الله الغذامي: 30) ومنها السيميولوجيا - كما هو معلوم -.

بعد هذا ننتقل إلى مرحلة مهمة في دراسة الإشارات السيميائية القديمة، وهي مرحلة المفكر الجزائري «أوغسطين» (354 - 430) الذي أعطى «تعريفات للعلامة ضمن أبحاثه في التأويل، وقد اعتمد فيها على كثير مما قاله الفلاسفة قبله (...) [ولعل] أهمية «أوغسطين» وحداثته [تبدو] في تأكيده على إطار الاتصال والتواصل، والتوصيل عند معالجته لموضوع العلامة» (فريال غزول: 15). وإلى هنا نعتبر أبحاث «أوغسطين» هذه التي قادته إلى الحديث عن العلامة الفلسفية ليس أكثر، لكننا عندما ندرك أنه ميز بين «العلامات الطبيعية، والعلامات التواضعية، وكذلك تمييزه بين وظيفة العلامات عند الحيوانات وعند البشر» (منذر عياشي: 14) نستنتج أن له حضوره القوي في بلورة المفاهيم الأساسية حول اللغة أو حول أدوات التواصل المختلفة.

نستمر في الصعود بحثا عن المتأملين في موضوع العلامات لنصل إلى الإسباني «رامون لول» Ramon lull (1235 - 1315)، والذي ما رأيناه تحدث عن العلامة بالصفة التي تجعلنا نعتبر مرحلته مهمة لنقف عندها، ولكننا وجدنا الباحثة «سيزا قاسم» وقفت عنده وقالت بأنه «كان يعتقد بتمايز العلوم، ولكنه كان يرى أن لكل علم قواعد ومفاهيم محددة، ومن ثمة يمكن التعبير عنها أبجديا، ومن ثمة يمكن تركيبها، كاللغة المتشكلة من الحروف الأبجدية» (فريال غزول: 15).

ويتتابع التأمل حول العلامة عند الباحثين والفلاسفة خصوصا، وفي إطار فلسفي دائما، فهذا «بوانسوت» الفيلسوف الإسباني ينشر عام 1932، «Tractatus de signis» (Iconnais a sancto toma) وهو متضمن في الجزء الثاني من كتابه «فن المنطق»، ولقد اقترح فيه ما يعد من غير ريب النظرية الأولى للعلامات فقد أقام فيه تمييزا بين التمثيل والمعنى، وأوضح خصوصية علامة المعنى الكامن في كون العلامة لا تستطيع أن تكون بنفسها علامة على الإطلاق، بينما الشيء فيستطيع أن يمثل نفسه بنفسه (منذر عياشي: 14) فـ«بوانسوت» إذن ربط المعنى بالأشياء المجردة، أما التمثيل فربطه بالمحسوسات التي تستطيع أن تمثل نفسها دون الحاجة إلى أن يعبر عنها، ونصل إلى «رينيه ديكارت» René Des cartes (1591 – 1650) المثالي العقلاني الذي كان متأثرا بالرياضيات ومهتما بالمنهج الكلي لهذا «دعا إلى ربط جميع العلوم عبر قواعد هندسية» (فريال غزول: 15)، فديكارت كان فيلسوفا جامعا لكل مبادئ الوجود ومتحدثا عن كل شيء في إطار تجريدي منطقي، استفاد منه «بورس» كثيرا في سيميائياته. ليأتي الموسوعيون وعلى رأسهم «لايبنتز» Coltfried leibnitz (1646 – 1716) ليطور «فكر «لول» هذا الذي يرى أن لكل علم أصوله الخاصة به، إلا أن «لايبنتز» كان يرى أن لكل العلوم أصولا جوهرية مشتركة، وعندما يتمكن الإنسان من تشكيل علامات تدل على هذه الأصول يكون بذلك قد أتم موسوعة العلوم» (فريال غزول: 15 - 16) فمعرفة الوجود تتطلب بالضرورة معرفة العلامات التي تشكله، هذا ويرى «مبارك حنون» أن سيميائيات «لايبنتز» «عبارة عن التقاء مصطلحي بين التعبير والتمثيل والتواصل» (رشيد بن مالك: 23)، وكل هذه الآراء التي ساقها «لايبنتز» فيما يخص العلامة كانت متضمنة في معرض حديثه عن الفلسفة وأصل الوجود، ثم جاء بعد «لايبنتز»

فلاسفة كثيرون حاولوا جميعهم حصر مبادئ الكون جميعها في منهج موحد، وكان مثلهم الأعلى الجبر ولغته الرمزية. بعد هؤلاء الفلاسفة الذين كانت مرحلتهم مرحلة مهمة من مراحل التأمل في العلامات وفي اللغة يأتي «جون لوك» (1632 – 1704)، الذي عاصر بعضهم لكنه تميز أكثر منهم، ذلك أنه أتى لنا بـ «دراسة بعنوان «مقال حول الفهم البشري»» (رشيد بن مالك: 22)، وقد ورد في هذه الدراسة «مصطلح *Sémiotiké* وبدلالة جد مشابهة لتلك التي قدمتها الفلسفة اليونانية الأفلاطونية» (برنار توسان: 37)، أما الفيلسوف الألماني «هوسرل» فقد «ألف دراسة كبيرة بعنوان سيميائيات *Sémiotic*» (رشيد بن مالك: 23). ويأتي القرن العشرين لتنصب الجهود على دراسة مشكلة اللغة «وخصوصا مع «برتراند راسل» و«فتنجنشتاين»، وحتى «كاسيرير» يتحدث عن السيميائيات» (رشيد بن مالك: 23)، ويأتي حديث «كاسيرير» عن المجال السيميولوجي في إطار حديثه «عن فلسفة الأشكال» (سعيد بنكراد)، وهذه الأشكال هي التي تحدثنا عنها في البداية وقلنا أنها رمزية استمدت قيمتها التعبيرية من العرف والتواضع، ليأتي «كاسيرير» E. Cassirer وينظر إليها «باعتبارها العلاقة التوسطية بين الإنسان وعالمه الخارجي» (سعيد بنكراد).

نصل في النهاية إلى العالمين اللذين «يرجع إليهما الفضل [في ظهور علم العلامة] وهما السويسري «سوسير» (1857 – 1913)، الذي هو الأصل في تسمية العلم «السيميولوجيا»، والفيلسوف الأمريكي «تشارلز سندرس بورس» (1838 – 1914)» (عصام خلف كامل: 16). وقد تناول «دو سوسير» السيميولوجيا من وجهة لغوية، في حين بنى «بورس» سيميوطيقيته على المنطق والرياضيات، ورغم ذلك تشيع آراء كل منهما، وتتبنى في كل الدراسات التي جاءت بعدهما، فبعد تنظيرهما لهذا العلم يشيع، ويصبح له حضوره القوي

ضمـن المناهـج النقديـة المختلفـة؛ ذلـك لمـا يتمتـع بـه مـن حيويـة ومرونـة.

ختاما، نقول أنه قد يلاحظ القارئ لمقالنا هذا أننا لم نتحدث عن «أرسـطو»، وفلسـفته التـي اسـتقى كل مـن جـاء بعـده معارفهم المختلفة منها، ذلك أننا لـم نشـأ أن نرهق كاهلنا بفهم فلسـفته، مع علمنا أنه ولا شك قد كانت له إسهاماته في تشكيل هذا العلم ولو بالجزء القليل، أما الحديث عن الرائدين «دو سوسير» و«بورس» فلم نطل فيه، لأننا سنفرد لـكل منهمـا مقـالا خاصـا. وحسـبنا في هذا المقـال أننا تطرقنا لأهم من أشار إلى موضوع العلامة في العالم الغربـي قديما والذي كانت إسهاماته إضاءة ولو طفيفة في بحر هذا العلم الشاسع.

المراجع

1. القرآن الكريم.
2. رشيد بن مالك: السيميائية أصولها وقواعدها.
3. سعيد بنكراد: السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها.
4. فريال غزول: علم العلامات (السيميوطيقا) مدخل استهلالي. من كتاب: سيزا قاسم: مدخل إلى السيميوطيقا: السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد. ج1.
5. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية.
6. عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر.
7. فيصل الأحمر: السيميائية الشعرية.
8. منذر عياشي: العلاماتية وعلم النص.

السيميائيات في التراث العربي القديم

La Sémiotique dans Le Patrimoine Classiques Arabe

ككل العلوم والمباحث المعرفية الأخرى - تؤكد جل الدراسات في التراث العربي القديم - أن العرب قد عرفوا ما يسمى اليوم بعلم السيميولوجيا، وإن كانت إشاراتهم مبعثرة ومتناثرة في أحضان علوم متنوعة كعلم النحو، وعلم البلاغة، وعلم التفسير وعلم التصوف وغيرها.

وإذا كان الأمر كذلك، فإننا اليوم لفي أشد الحاجة إلى اكتشافها وتصفيتها من التراب والشوائب الأخرى، لأنها كالمعادن النادرة لا توجد إلا وهي مختلطة بالتراب، وتأبى إلا أن تكون كذلك، وما علينا إلا استعمال مفاتيح وآليات وإجهاد عقولنا لنيلها، وحقا فتراثنا العربي قد خلف لنا أفكارا سيميائية عميقة وقيمة، لا تنتظر إلا التصفية والترتيب لنحصل على سيميائيات بأصول وقواعد عربية خالصة، وليس هذا الكلام تعصبا منا للتراث، وإنما هي الحقيقة التي لمسناها ونحن نبحث بسطحية تامة في هذه الإشارات، فما بالك لو تعمقنا البحث؟ إلا أن ذلك ليس محل بحثنا، لذلك سنكتفي بإيراد أهم بعض الإشارات السيميائية - ومعظمها كانت متعلقة بعلم الدلالة وبالفلسفة - عند بعض أعلامنا فقط، وحسبنا ذلك.

1 - مصطلح سيمياء واستعمالاته العربية القديمة:

أ - لغة:

ورد في قاموس «ابن منظور» أن: «السيمياء: العلامة: مشتقة

من الفعل «سام» الذي هو مقلوب «وسم» وهي في الصورة «فعلى» يدل على ذلك قولهم: سمة، فإن أصلها: «وسمى» ويقولون: «سيمى» بالقصر، وسيمياء بزيادة الياء وبالمد، ويقولون «سوم» إذا جعل «سمة» (...) قولهم: سوم فرسه؛ أي جعل عليه السمة، وقيل: الخيل المسومة، هي التي عليها السيمة، والسومة وهي العلامة» (ابن منظور: 308).

هذا فيما يتعلق بالتعريف المعجمي لمصطلح «سيمياء» والذي وجدنا أنه يعني علامة مما يجعلنا نرى أنه هناك تقاربا في المفاهيم والمصطلحات بين العرب والأمم الأخرى وقد يكون هذا المصطلح قد انتقل إلينا من اللغة اليونانية وأخضع لقوانين لغتنا، كما قد يكون العكس، ذلك أن «سيمياء» العربية تشبه «Semiotic» الغربي، إذ يشتركان في ثلاثة حروف.

أما في القرآن الكريم فقد وردت لفظه «سيمياء» دون ياء في عدة مواضع، كقوله تعالى: ﴿سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ﴾ (الفتح: 29)، وقوله أيضا: ﴿يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالأَقْدَامِ﴾ (الرحمن: 41) كذلك قوله تعالى: ﴿وَنَادَى أَصْحَابُ الأَعْرَافِ رِجَالاً يَعْرِفُونَهُمْ بِسِيمَاهُمْ﴾ (الأعراف: 48)، ونلاحظ أن الدلالة التي حملتها هذه اللفظة في القرآن، هي نفسها الدلالة التي ذكرها «ابن منظور» وهي «العلامة». كما وردت هذه اللفظة أيضا في الشعر «ومنه قول «أسيد بن عنقاء الفزاري» يمدح عملية حين قاسمه ماله:

غلام رماه الله بالحسن يافعا له سيمياء لا تشق على البصر» (مصطفى الفاسي).

ب - اصطلاحا:

لقد تعددت استعمالات مصطلح «سيمياء» كعلم عند العرب قديما، فهذا «ابن سينا» في مخطوطة له «بعنوان: «كتاب الدر النظيم في أحوال علوم التعليم» وفي فصل تحت عنوان: «علم السيميا» يقول:

«علم السيميا علم يقصد فيه كيفية تمزيج القوى التي في جواهر العالم الأرضي ليحدث عنها قوة يصدر عنها فعل غريب، وهو أيضا أنواع» (رشيد بن مالك: 23)، ويواصل «رشيد بن مالك» ذكره لما ورد تحت هذا العنوان من هذه المخطوطة لـ«ابن سينا»، فيذكر تلك الأنواع، وهي متعلقة بالحركات العجيبة التي يقوم بها الإنسان وبعضها متعلق بفروع الهندسة، أما البعض الآخر فمتعلق بالشعوذة. هذا ويتعرض «رشيد بن مالك» للحديث عن مخطوط آخر لـ«محمد شاه بن المولى شمس الدين الفناري»، تحت عنوان: «كتاب أنموذج العلوم» وذلك سنة 1220هـ «ورد فيه فصل تحت عنوان «علم السيمياء» ومنه: «إنما نذكر منه الحلال، وهو ما يتعلق بتصريف الحروف وفيه ثلاثة أصول»» (رشيد بن مالك: 24).

أما عن الأصول فهي: «تخطيطات غير مفهومة، تحتوي بعض الحروف والأرقام، ووظيفتها طرد الوباء وقطع الغلاء وإزالة الحمى والبرودة...» (رشيد بن مالك: 24).

وقد نفهم من قوله «الحلال» أنه يتحدث عن حكم علم السيمياء في الشريعة الإسلامية، وأن ما يعنيه بالجانب المضاد للحلال، والذي هو الحرام - ولم يذكره - هو ما يتعلق بالشعوذة والسحر، أما «ابن خلدون» فيقدم فصلا من مقدمته لعلم أسرار الحروف، وهو كما يقول: «المعروف بالسيميا نقل وضعه من الطلسمات إليه في اصطلاح أهل التصرف من غلاة المتصوفة (...) في جنوحهم إلى كشف حجاب الحسن، وظهور الخوارق على أيديهم (...) ومزاعمهم التي تنزل الوجود عن الواحد وترتيبه، وزعموا أن للكمال الأسمائي مظاهره أرواح الأفلاك والكواكب، وأن طبائع الحروف وأسرارها سارية في الأكوان على هذا النظام» (رشيد بن مالك: 24). فـ«ابن خلدون» من هذه الوجهة قد تحدث عن الجانب الغيبي والسحري لعلم السيمياء

على عكس «محمد شاه بن المولى شمس الدين الفناري» الذي تحدث عن جانب واقعي وجانب سحري، ومهما يكن فـ«السيمياء» كعلم عند العرب بعيدة كل البعد عن معناها الحالي.

2 – أهم الإشارات السيميائية عند العرب القدامى:

كما رأينا فإن مصطلح «سيمياء» لم يتعامل معه عربنا القدامى إلا في إطار ما هو خارج عن المألوف، أما مفهومه الذي يعرف به اليوم، فإننا لا نجده إلا عبر إشارات من بعض بلاغيينا وفلاسفتنا، ضمن أبحاثهم المختلفة وذلك في شذرات متفرقة هنا وهناك، لذا سنحاول إيراد أهم من كانت لهم إشارات إلى هذه المفاهيم السيميائية الحديثة.

أ – الجاحظ وإشاراته إلى العلامات غير اللغوية:

يرى «الجاجظ» أن اللغة هي: «أداة نقل المعرفة طالما أن حاجة الناس إلى بعض صفة لازمة في طبائعهم» (نصر حامد أبو زيد: 54) أما وظيفة اللغة فهي الانتقال من «معرفة الحواس إلى معرفة العقول» (نصر حامد أبو زيد: 54)، أما في مسألة المعاني والألفاظ فيقول: «أن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني (...) محدودة، وجميع أصناف الدلالات على المعاني (...) خمسة أشياء، لا تنقص ولا تزيد: أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال، تسمى نصبة، والنصبة هي الحال الدالة التي تقوم مقام تلك الأصناف ولا تقتصر على تلك الدلالات» (الجاحظ: 57)، فهو هنا يفضل اللغة على باقي العلامات الأخرى. أما في مسألة طرائق الإشارة وعلاقتها باللفظ وما ينجم عن ذلك من دلالة، فيقول «الدلالة باللفظ، فأما الإشارة فباليد وبالرأس، وبالعين والحاجب، والمنكب إذا تباعد الشخصان، وبالثوب وبالسيف وقد يتهدد رافعا السوط والسيف فيكون ذلك زاجرا رادعا

ويكون وعيدا وتحذيرا (...) والإشارة واللفظ شريكان ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه، وما أكثر ما تنوب عن اللفظ، وما تغني عن الخط» (الجاحظ: 57) أما البيان «عنده فمرادف للدلالة» (مبارك حنون: 106)، وهو كل ما يكشف الغموض، سواء أكان لغة أو غير ذلك، لذلك نجده يقول: «ومتى دل الشيء على معنى فقد أخبر عنه وإن كان صامتا، وأشار إليه، وإن كان ساكتا» (الجاحظ: 60)، فهذه هي الدلالة، كل ما يوصل إلى معنى معين، ومعروف أن السيميائيات تبحث في أنساق الدلائل كلها.

ب - الجرجاني وآراءه حول العلامات والتحول الدلالي:

لعل أهم ما يمكن أن نعثر عليه من أفكار سيميائية عند صاحب نظرية النظم، والذي تجاوز بها مقولة اللفظ والمعنى، حديثه عن اعتباطية العلامة اللغوية: «فألفاظ اللغة عنده ليست إلا مجرد علامات وسمات دالة على المعاني (...) فيمكننا أن نستبدل علامة بعلامة للدلالة على نفس المعنى» (نصر حامد أبو زيد: 76)، والكلام عند «الجرجاني» على ضربين: «ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن «زيد» مثلا بالخروج على الحقيقة، فقلت: «خرج زيد»، وبالانطلاق عن «عمرو»، فقلت: «عمرو منطلق»، وعلى هذا القياس ضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الطي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة تصل بها إلى الغرض، ومدارها هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل» (عبد القاهر الجرجاني: 173). هذا وتحدث «الجرجاني» في دلائل الإعجاز عن المعاني النفسية والترتيب، وكيف تساهم هذه الأشياء في تغيير الدلالة، كما أشار إلى أن الدلالة لا تأتي من الجانب الشكلي المكتوب فقط، وإنما للسياق دور مهم جدا في الكشف عن الدلالات الخفية. كما تحدث

«الجرجاني» بصفته بلاغيا بالدرجة الأولى، عن التحول الدلالي حيث أن أهم ما تتميز به العلاقات اللسانية هو «قابليتها للدخول في علاقات تركيبية، إلى جانب التحول الدلالي، بحيث تتحول العلامة في سياق معين إلى علامة ذات دلالة مركبة يتحول مدلولها إلى دال باحثا عن مدلول آخر» (مصطفى فاسي)، وهذه خاصية تمتاز بها العلامة اللغوية دون غيرها من العلامات الدالة الأخرى، وذلك تحت ما يعرف بالمجاز والاتساع والتضاد... وهي أمور أفاض «الجرجاني» وغيره من البلاغيين في الحديث عنها، وإن كان «عبد القاهر» لم يقل بمصطلح «التحول الدلالي» صراحة، إلا أنه أشار إليه من خلال حديثه عن الكلام وصنفيه، وهو ما أوردناه أعلاه، ونجد «الجرجاني» بعد حديثه عن أصناف الكلام، يعطي أمثلة من المجاز والاستعارة ليثبت ذلك، وكلامه هذا هو بالضبط ما يتحدث عنه الحداثيون تحت مصطلح معنى المعنى كما عند «أوجدن» و«ريتشارد»، والأولانية والثانيانية والثالثانية عند «بورس».

ج – مفهوم الدلالة عند «ابن عربي»:

المعروف عن «ابن عربي» والمتصوفة بعامة، هو نظرتهم الشمولية للكون، فهو يتعامل مع حروف اللغة كما يتعامل مع كل الموجودات، ويجعل: «مراتب الوجود الثماني والعشرين تساوي عدد الحروف الثمانية والعشرين، وينظر إليها من خلال ثنائية الباطن والظاهر» (سيزا قاسم: 99)، وأكيد – كما يوضح «نصر حامد أبو زيد» – أن هذه النظرة سيطبقها علم الكلمات «دلالة الكلمات لها جانبان: جانب دلالتها الإلهية القديمة وجانب دلالتها البشرية الحادثة، الدلالة في الحالة الأولى من حيث الباطن ذاتية، بمعنى أن الدال هو المدلول، أما الدلالة في الحالة الثانية فهي دلالة عرفية وضعية اعتباطية» (نصر حامد أبو زيد: 84)، هذا ونجده يميز بين مراتب ثلاث أساسية

في الوجود وهي:

- وجود لا بشرط شيء: وهو عالم المطلق، الذي لا يصح إشراطه حتى بشرط الإطلاق نفسه، وهو الله الذي هو وجود في ذاته ولذاته ومن ذاته.
- وجود بشرط شيء: وهو عالم الكائنات، والأشياء باعتبارها مقيدة بحدود الزمان والمكان المادة.
- وجود بشرط لا شيء: وهو وجود كلي ومطلق بالقياس إلى الوجود بشرط شيء (عالم الموجودات) (حميد لحمداني: 176).

وقد قدم الدكتور»لحمداني» لشرحه هذه المراتب جدولا، يقارن ويماثل من خلاله بين آراء أو مراتب الوجود هذه عند «ابن عربي»، ومقولات كل من «أفلاطون» في الوجود و«بورس» في الدلالة، وهذا الجدول موضح لهذه القضية، لذا آثرنا إيراده كما هو عند «حميد لحمداني»:

أفلاطون	(الوجود الطبيعي (المثال	عمل الصانع	عمل الصور
ابن عربي	وجود لا بشرط شيء	وجود بشرط شيء	وجود بشرط لا شيء
بورس	الأولانية	الثانيانية	الثالثانية

(حميد لحمداني: 177)

ويشرح «لحمداني» الفرق بين كل من «ابن عربي» و«بورس»، وهو أن «بورس»: «حاول أن ينقل النموذج الصوفي للوجود ليطبقه(...) على عالم الدلائل؛ أي أنه حول دراسته من الفلسفة إلى السيميوطيقا، بينما احتفظ «ابن عربي» بالنظام الفلسفي الصوفي، وترك نظام الدلائل يحتل فيه مكانته الخاصة دون عزله عنه» (حميد لحمداني: 178).

د - «الرازي» ومسألة العلاقة بين الدال والمدلول:

ينقل «نصر حامد أبو زيد» عن «السيوطي» الذي نقل بدوره عن «فخر الدين الرازي» حصره لأنواع العلاقات بين الدال والمدلول في اللغة حيث يقول: «الألفاظ إما أن تدل على المعاني بذواتها، أو على وضع الله إياها، أو بوضع الناس، أو يكون الأول بوضع الله، والباقي بوضع الناس» (نصر حامد أبو زيد 68)، ويذكر «أبو زيد» أن «الرازي» قد ذكر أصحاب تلك المذاهب الثلاثة، وحاول أن يوفق بينهم بحيث يجعل لكل منهم حجته، فيقول أن علماء المسلمين جلهم أكدوا «على أن العلاقة بين الدال والمدلول (...) وضعية اصطلاحية واختلفوا وراء ذلك في أصل المواضعة» (نصر حامد أبو زيد: 69)، والذين أكدوا أن المواضعة بشرية حاولوا الاستدلال على صدق رأيهم بتأكيدهم «أن اللغة ترتبط في دلالتها بالإشارة الحسية والإيماءة الجسدية» (نصر حامد أبو زيد: 69 - 70)، أما الذين ذهبوا إلى أن المواضعة من وضع الله، فقد «سكتوا [عن إعطاء حجة لذلك] شأنهم في ذلك شأن الصفات الإلهية كافة» (نصر حامد أبو زيد: 70). أما في حديث «الرازي» عن الحكمة في وضع الألفاظ للمعاني، فقد قال بأن ذلك راجع إلى احتياج الإنسان «إلى أن يعرف غيره ما في ضميره، ليمكنه التوسل به إلى الاستعانة بالغير، ولا بد لذلك التعريف من طريق، والطرق كثيرة مثل الكتابة، والإشارة، والتصفيق باليد، والحركة بسائر الأعضاء» (مبارك حنون: 107)، وهذا ما يذهب إليه أصحاب الاتجاه السيميولوجي اليوم. هذا ويبين «الرازي» أن الألفاظ هي أحسن وأسهل الطرق ذلك أن «الألفاظ أسهل الأنساق السيميائية، وأحسنها لأنها لا تتطلب جهدا وعناء من حيث إنتاج الأصوات وإصدارها» (مبارك حنون: 107)، وهذا الرأي هو ما يؤكد عليه الكثيرون من اللغويين السيميولوجيين في مقدمتهم «فرديناند دي سوسير» الذي اهتم بالإشارة

اللغوية لسهولة التحكم فيها، ورأي «الرازي» هذا هو الذي ذهب إليه «الجاحظ» أيضا في كتابه «الحيوان» كما يؤكد «مبارك حنون».

هـ - «الغزالي» و«ابن سينا» ونظرتهما إلى الدلالة:

كما بحث لغويونا وبلاغيونا في مسألة الدلالة، كذلك فعل فلاسفتنا ومفكرونا، فهذا «أبو حامد الغزالي» يقول في حديثه من المعرفة «إن للأشياء وجودا في الأعيان، ووجودا في اللسان ووجودا في الأذهان، أما الوجود في الأعيان فهو الوجود الأصلي الحقيقي، والوجود في الأذهان هو الوجود العلمي الصوري والوجود في اللسان هو الوجود اللفظي الدليلي» (مبارك حنون: 95)، ونفهم من قوله «وجود في الأعيان» أنه يشير إلى الأشياء الخارجية، والتي تسمى اليوم بالمرجع، عند «دي سوسير» وبالموضوع عند «بورس» أما الوجود في الأذهان فهو ما يقابل اليوم «المدلول» عند «سوسير» وبـ«المؤول» عند «بورس»، أما الوجود في اللسان فهو «الدال» بلغة «دي سوسير» و«الممثل» بلغة «بورس». ويرى «مبارك حنون» أن هذه المراتب «متطابقة متوازنة، متلازمة، يتطلب كل منها الآخر» (مبارك حنون: 96)، وهذه المراتب هي مكونات الدلالة، التي يصر عليها كل السيميولوجيين المحدثين.

كما نجد «ابن سينا» يذهب المذهب نفسه الذي ذهب إليه «الغزالي» في نظرته إلى مكونات الدلالة حيث يقول «إن الإنسان قد أوتي قوة حسية، ترتسم فيها صور الأمور الخارجية (...) فترتسم فيها ارتساما ثانيا ثابتا، وإن غابت عن الحس... ومعنى دلالة اللفظ أن يكون إذا ارتسم في الخيال مسموع اسم، ارتسم في النفس معنى، فتعرف النفس أن هذا المسموع لهذا المفهوم، فكلما أورده الحس على النفس التفتت إلى معناه» (مصطفى فاسي). إذن فـ«ابن سينا» أيضا لا يهمل المرجع من العلامة اللفظية، فهو يهتم به كما يهتم باللفظ

(الدال) والمعنى (المدلول)، أما الكتابة فهي عند «ابن سينا» ليس لها دورا «ضروريا (...) خلافا لأرسطو» (رشيد بن مالك: 25).

هذا بالنسبة لمكونات الدلالة الأساسية، أما مسألة القصد ومهمة السامع في تكوين الدلالة، فقد أفاض الحديث عنها مفكرونا، وانقسموا بسببها إلى قسمين - كما يؤكد «مبارك حنون» - فهذا «السنوسي» مثلا، يقول في تعريف الدلالة «هي كون أمر بحيث يفهم منه أمر، فُهِم أم لم يُفْهَم» (مبارك حنون: 99)، فأصحاب هذا الرأي يذهبون إلى أن الدلالة تكمن في اللفظ، ويحتجون لذلك: «بكون دلالة اللفظ إفهام السامع لا فهم السامع، فيسلم من المجاز، ومن كون صفة الشيء في غيره» (مبارك حنون: 99)، فاللفظ دال بالضرورة عند هؤلاء.

أما الفريق الآخر فيرى أن الدلالة إنما تتعلق بالسامع، ومن هؤلاء «الشريف التفتازاني» الذي يقول: «وأعترض بأن الدلالة صفة اللفظ (...) والفهم (...) فهو صفة السامع» (مبارك حنون: 98)، ولعله يقصد بهذا أن الدلالة إنما تتعلق بالسامع، وإنما يكونها هو لا غيره، وهي أمور تناقش اليوم تحت ما يسمى بنظرية القراءة والتلقي.

أما الإشارة، والتي تتكون من الدال والمدلول، فهي تتحرك عند «أبي حامد» «على أربعة محاور هي: الوجود العيني والوجود الذهني، والوجود اللفظي، والوجود الكتابي» (عبد الله محمد الغذامي: 45)، وقد شرح «الغزالي» كل محور وأعطاه مثاله، وهذه «هي حركة الإشارة شرحها «الغزالي» دون أن يسميها (إشارة) ولكن شرحه لها سبق عصر علم السيميولوجيا بقرون، ولم يأت هذا العلم بشرح أكثر من هذا الذي جاء به «أبو حامد»» (الغذامي: 45).

كانت هذه جولة قصيرة جدا في حقول أو قل في غابات تراثنا العربي، وقد كان الغرض منها هو قطف أهم الثمار السيميائية التي بذرها

مفكرونا وعلماؤنا قديما، وقد وجدناها بذورا صالحة لتكوين سيميائيات عربية متميزة لا زالت لحد الساعة تنتظر حصادا متمكنين ومتسلحين بوسائل وتقنيات جديدة.

المراجع

1. القرآن الكريم.
2. ابن منظور: لسان العرب.
3. الجاحظ: البيان والتبيين. ج 1.
4. حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي.
5. رشيد بن مالك: السيميائية: أصولها وتطبيقاتها.
6. نصر حامد أبو زيد: العلامات في التراث: دراسة استكشافية. من كتاب: سيزا قاسم: مدخل إلى السيميوطيقا: السيموطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد. ج1.
7. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني.
8. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية.
9. مبارك حنون: السيمياء عند العرب. من: مجلة دراسات أدبية ولسانية. العدد 05/ شتاء 1986.
10. مصطفى فاسي: العلامة وطبيعتها في التراث العربي. www.Ahlalhdeeth.com /vb /printthread.php?t=23157

سيميولوجيا «سوسير»

La Semiologie de «Saussures»

تجدر الإشارة إلى أن السيميولوجيا مرتبطة ارتباطا وثيقا بالنموذج اللساني البنيوي الذي أرسى دعائمه السويسري «فردناند دو سوسير»، منذ القطيعة الابستمولوجية التي أحدثها مع الدراسات اللغوية السابقة، وهو وإن لم تكن دراساته حول السيميولوجيا، إلا أنه أرسى قواعد أساسية تبناها كل السيميائيين الذين أتوا بعده.

لقد كان «دو سوسير» منذ نعومة أظافره مشغوفا بالدراسات اللغوية، رغم أنه كان يزاول دراسته في مجال العلوم الفيزيائية والكيميائية، التي لاحظ دقتها وعلميتها الكبيرة، لذلك فإنه لما أخذ في متابعة الدراسات اللغوية السابقة ورأى عليها الطابع المعياري لم يلبث أن أدخل عليها الجانب العلمي الموضوعي الذي تعلمه من دراساته الفيزيائية السابقة.

لقد دعا إلى تبني المنهج الوصفي، الذي لا تحتكم قوانينه إلى العوامل التاريخية أو الخارجية الأخرى، بل إن اللغة في إطار هذا المنهج يجب أن تدرس في ذاتها ومن أجل ذاتها، إنها منهج مغلق لا يؤمن بما يقع خارجه من عوامل. ولأنه منذ البداية أراد أن يصل إلى دقة علمية كبيرة في بحوثه النظرية فقد كان أكثر تخصيصا لبحثه، الذي هو اللغة دون سواها، وترك لمن يجيء بعده مهمة التكفل بالقضايا الدلالية، والإشارات غير اللغوية الأخرى، لكنه لم ينس توضيح مجال بحثه الذي هو «دراسة اللغة الطبيعية» ليقول أنها جزء من علم عام هو علم السيميولوجيا.

كان «دو سوسير» يدرك منذ البداية أن العملية التواصلية تتم عبر

مجموعة من الإشارات اللغوية وغير اللغوية فكانت أول خطوة قام بها هي «تحديد علم اللغة بعد النظر إلى شتى العوامل البيولوجية والفيزيقية والسيكولوجية والاجتماعية والتاريخية والجمالية والعلمية التي تتداخل وتتشابك لتكون نسيج النشاط اللغوي لدى البشر» (سمير حجازي 194)، فبعد أن رأى أن «اللغة مؤسسة اجتماعية، ولكنها تتميز عما سواها (...) بعدة سمات» (دو سوسير: 37). استنتج أنه من الضروري إدراج ظواهر من صعيد آخر في هذا السياق ذلك أن هذه اللغة ما هي إلا «نظام من الدلائل يعبر عما للانسان من أفكار، وهي في هذا شبيهة بالكتابة، وبألف بائية الصم والبكم، وبالطقوس الرمزية، وصور آداب السلوك وبالإشارات الحربية وغيرها» (دوسوير: 37)، فاللغة إذن ما هي إلا وسيلة من الوسائل التي تحقق الدلالة وتنقل أفكار الإنسان إلى الآخرين، ومن ثم تساعد على التواصل كغيرها من الأنظمة الأخرى، وإن كانت - كما أكد «دوسوسير» - أهم هذه الأنظمة جميعها، أما أهميتها فترجع إلى كونها المضمون الرئيس للكون، ولأنماط وجوده «فلا يمكن معرفة أي شيء دون الاستعانة بعلامات اللسان، ذلك أن العالم بكل موجوداته يحضر في الذهن على شكل مضمون لساني» (سعيد بنكراد). ولأنه توجد أنظمة تواصلية أخرى غير اللغة الطبيعية، فلا بد من تصور علم «يدرس حياة الدلائل في صلب الحياة الاجتماعية، وقد يكون قسما من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي قسما من علم النفس العام، ونقترح تسميته Sémiologie، أي علم الدلائل، وهي كلمة مشتقة من اليونانية Sémeion بمعنى دليل ولعله سيمكننا من أن نعرف مما تتكون الدلائل والقوانين التي تسيرها، ولما كان هذا العلم غير موجود بعد، فإنه لا يمكن أن نتنبأ بما سيكون، ولكن يحق له أن يوجد، ومكانه محدد سلفا» (دو سوسير: 37).

نفهم من هذا القول أن «دي سوسير» قد جعل السيميولوجيا

فرعا من علم النفس الاجتماعي ومن ثم من علم النفس العام، ولعل السبب الذي جعله يضع السيميولوجيا هذا الموضع من علم النفس وعلم الاجتماع هو ولعه بالنتائج التي توصلت إليها أبحاث هذين العلمين على يد معاصريه «فرويد» و«دوركايم»، ومن خلال تسميته لهذا العلم بالسيميولوجيا اشتقاقا من Semeion اليونانية ندرك وعيه بالدراسات اللغوية القديمة العائدة إلى الجذور اليونانية.

وقد أكد «دوسوسير» أن النتائج التي سيتوصل إليها علم الدلائل سوف تطبق على اللسانيات، ذلك أن هذه الأخيرة ما هي إلا جزء، ولو مفضل من علم عام هو علم العلامات، فاللسانيات إذن تتقيد بدقة «بمجال محدد في مجموعة القواعد الأنثروبولوجية» (أحمد مومن: 132)، أما أهميتها فتعود إلى كونها ألحقت بعلم الدلائل ليس إلا - كما يقول «دوسوسير» - الذي يعترف منذ البداية بأهمية السيميولوجيا وإن لم تتحدد معالمها بدقة بعد، كيف لا وهي الكل أما اللغة فلا تمثل إلا جزءا صغيرا منها، لكن هناك الكثير من السيميولوجيين الذين أتوا بعده، وقلبوا مقولته هذه وأولهم «رولان بارث»، الذي رغم أنه احتفظ بمفاهيم ومصطلحات كثيرة لـ «دي سوسير»، خاصة مصطلحي الدال والمدلول، اللذين فضلهما على مصطلحي التعبير والمحتوى لـ «هيالمسليف» كما احتفظ بمفهوم ثنائية اللغة والكلام برمته والذي ينظر «دو سوسير» من خلاله إلى اللغة على أنها «منظومة من العلامات تعبر عن فكرة ما، أما الكلام فهو عمل فردي للإرادة والعقل» (رشيد بن مالك: 30)، إلا أنه قلب مقولة اللسانيات جزء من السيميولوجيا وقال بأن «اللغة ليست إلا جزءا من علم العلامات، والنظر إلى علم العلامة بوصفه فرعا من علم اللغة العام، وبالضبط ذلك القسم الذي يتحمل على عاتقه كبريات الوحدات الخطابية الدالة» (عبد الله إبراهيم وآخرون: 77)، فاللسانيات أهم بكثير من السيميولوجيا لأنها الأساس

في تكونها وتشكيل قواعدها، وهو نفس الرأي الذي ذهبت إليه «جوليا كريستيفا» حين تقول «تستطيع اللسانيات أن تصبح النموذج العام لكل سيميولوجيا، بالرغم من كون اللسان ليس سوى نسق خاص من ضمن الأنساق السيميولوجية» (جوليا كريستيفا: 15)، وكيف لا تكون اللسانيات هي أساس السيميولوجيا وهذه الأخيرة قد تبنت في منطلقاتها كل المبادئ الألسنية. ولأن مهمة السيميولوجيا السوسيرية هي الكشف عن كينونة الدلائل كيفما شاءت، بأي نظام كانت، فإن التعرض لمفهوم الدليل عند «دي سوسير» مهم في مقامنا هذا فقد ربطه بمفهوم النظام، هذا الأخير الذي هو «الرابط الحقيقي بين العناصر الصوتية والعناصر النفسية في صلب كل دليل من الدلائل» (دو سوسير: 183)، ويقصد «دوسوسير» بالعناصر الصوتية الدوال، فقد حصر الدال في الصورة الصوتية فقط أما العناصر النفسية فهي المدلولات، وهو تأكيد آخر على الجانب النفسي في دراسات «دي سوسير»، والنظام السوسيري «يتضمن مفهوم الكل والعلاقة، حيث لا يمكن فهم وظيفة الأجزاء إلا في علاقتها الاختلافية مع الكل فالأجزاء داخل النظام ليس لها معنى في حد ذاتها عندما ينظر إليها معزولة، وهو ما عبر عنه «دو سوسير» بمفهوم القيمة *Valeur*» (أنور المرتجي: 10). وقوله «علاقتها الاختلافية» مبني على رؤيته للغة، يقول «أما في اللغة فإنك لا تجد إلا اختلافات، بدون ما وجود لعناصر إيجابية، فسواء اعتبرت المدلول أو الدال، فإنك لن تجد في اللغة أفكارا ولا أصواتا وجودها سابق لوجود النظام اللغوي، إنما تجد فيها اختلافات تصورية، وأخرى صوتية نابعة من ذلك النظام» (دو سوسير: 183).

لا قيمة إذن للأفكار مجردة عن الدوال، ولا قيمة للدوال دون أفكار، ووجودهما مستقلان عن بعضهما البعض مستحيل، ثم إن الدلالة لا تتكون إلا داخل النظام، أو الوحدات اللغوية، ولا تعرف

إلا في علاقاتها التعارضية، وهذا ما يفترضه مفهوم القيمة - كما وضح «أنور المرتجي» -، والتصور السوسيري لمفهوم القيمة كما يقول «رولان بارث» «يتكئ على خلفية ديمقراطية تنتظم العلاقة بين الدلائل، أي أن «دي سوسير» يتعامل معها كمواطنين في مجتمع (داخل نظام) يقوم على المساواة» (أنور المرتجي: 10)، وهو تشبيه رائع من «بارث» يوضح بشكل جيد مفهوم القيمة عند «دي سوسير» حتى أنه لا يترك لنا مجالا للشرح أكثر، وحسبنا أن نعطي مثالا توضيحيا أورده «دو سوسير»، وهو تشبيهه لمفهوم القيمة بالعلاقة المتبادلة بين قطع الشطرنج «فقوانين اللعبة تقول أن كل تغيير في عنصر معين يؤدي إلى تغيير في النظام ككل» (أنور المرتجي: 10). لقد تبنت اللسانيات البنيوية فيما بعد مفهوم القيمة السوسيري، حيث أن ما يوجد من فكرة أو مادة صوتية في الدليل هو أقل قيمة بالمقارنة مع ما يحيط به من دلائل أخرى (رشيد بن مالك: 30)، وأكد مفهوم القيمة حضوره - كما يؤكد «أنور المرتجي» - في مجالات بعيدة عن اللسانيات، كما هو الشأن عند «ليفي شتراوس» في دراسته لنظام القرابة.

وانطلاقا من مفهوم القيمة عند «دي سوسير» ننتقل إلى فكرة أساسية أخرى من أفكاره، كانت لها إسهاماتها في تشكيل علم السيميولوجيا، وهي العلامة اللغوية فاللغة لدى «دي سوسير» عبارة عن «مستودع من العلامات والعلامة وحدة أساسية في عملية التواصل بين أفراد مجتمع معين، وتضم جانبين أساسيين هما الدال والمدلول» (أحمد مومن: 127). وينبغي الإشارة إلى أن «دي سوسير» وفي مرحلة أولى من أبحاثه، أثناء حديثه عن الدليل اللساني، قال بأنه يجمع بين متصور ذهني وصورة أكوستيكية، وفي مرحلة ثانية تخلى عن هذين المصطلحين اللذين لهما صدى نفسي كبير، وفضل الاحتفاظ بكلمة «دليل» للدلالة على المجموع، واستبدل المتصور الذهني بالمدلول

والصورة الأكوستيكية بالدال (دليلة مرسلي: 12- 13).

وقد تبنى جميع اللسانيين والسيميولوجيين الذين جاءوا بعد «دي سوسير» مفهومه للدليل وأصبح ذا قيمة علمية كبيرة - كما تؤكد «دليلة مورسلي» -، وإن كان هناك من أدخل عليه تعديلا مثل»بارث» و«لاكان»، اللذين أخذا برفض فكرة وجود ارتباط ثابت بين الدال والمدلول، وقدموا حجتهم على ذلك بكون «الإشارات تعوم سابحة لتغري المدلولات إليها لتنبثق معها، وتصبح جميعا دوالا أخرى ثانوية متضاعفة لتجلب إليها مدلولات مركبة» (عبد الله الغذامي 46)، وقد انطلق هذا التعديل من مفهوم «دي سوسير» الذي ركز على نظرة أراد من خلالها أن يجعل أبحاثه ذات علمية وموضوعية أكثر، ليقول أصحاب هذا التعديل أنه من الصعب جدا إيجاد علمية بهذه الدرجة في الأبحاث اللغوية والأدبية، كما أن العلاقة الجامعة بين الدال والمدلول عند «دي سوسير» علاقة اصطلاحية عرفية، يقول في هذا الشأن وبعبارة واضحة صريحة «إن الرابط الذي يجمع بين الدال والمدلول رابط اعتباطي، أو بعبارة أخرى، وبما أننا نعني بكلمة «دليل» المجموع الناتج عن الجمع بين الدال والمدلول يمكننا أن نقول بصورة أبسط: إن الدليل اللغوي اعتباطي» (فردينان دي سوسير: 112)، وقد قدم «دو سوسير» أمثلة كثيرة توضح هذا الرأي كاختلاف اللغات حيث نجد المدلول الواحد يعبر عنه بدوال عديدة في لغات متمايزة.

في هذا الصدد أيضا نجد من عاب على «دي سوسير» هذا الرأي، الذي يذهب من خلاله إلى التأكيد على أن «موضوع السميولوجيا يتحدد انطلاقا من مجموعة الأنظمة القائمة على اعتباطية المعنى» (رشيد بن مالك: 171). فالاعتباطية السوسيرية إنما هي قائمة على العلاقة بين الدال والمدلول، وهذا ما يعاب في هذه الفكرة، فهذا «إميل

بنفينيست» يوافق على نظرية طبيعة العلامة اللغوية بأكملها، لكنه يريد أن يقوي من عنصرها بشأن مسألة يعتقد أن «سوسير خانته الصلابة والتماسك في معالجتها، وهي أن الاعتباط يقع بين العلامة (دالا ومدلولا)، والشيء الذي تعنيه، وليس بين الدال والمدلول» (عصام خلف كامل: 39). ولكن مهما قيل عن مفهوم الاعتباطية عند «دي سوسير» وما نتج عنه من إطلاق قيد الإشارة، فإنه يقوم كأخطر ما قدمته السيميولوجيا، حيث يتأسس عنه مبدأ القراءة السيميولوجية للنص، التي تقوم على إطلاق الإشارات كدوال حرة لا تقيدها حدود المعاني المعجمية، ويصير للنص فعالية قرائية إبداعية، تعتمد على الطاقة التخييلية للإشارة في بواعثها مع بواعث ذهن المتلقي، ويصير القارئ هو صانع النص. (عبد الله إبراهيم وآخرون: 78).

توجد كذلك أفكار كثيرة جدا جاء بها «دو سوسير» في دراساته اللغوية، وتبنتها الدراسات السيميولوجية فيما بعد خاصة مبدأ الثنائيات التي قام عليه الدرس اللغوي الحديث ونقلتها كل المدارس النقدية الحداثية.

ولعل أهم ما يميز المشروع السيميولوجي عند «دي سوسير» هو تأكيده على البعد الاجتماعي للدليل، والذي كان صريحا وجليا في تأكيده على أن الدلائل تعبر عن أفكار، وكذلك ما يمكن ملاحظته على أفكاره السيميولوجية، تأكيده على قضية القصدية، وإرادة التواصل، حيث ركز عليهما في معالجته لمسألة الدليل، أما البعد النفسي الذي كان حاضرا في تعريفه للدليل، فقد طبع أعماله كلها، وجعل «مونان» يعتبره رجلا يمثل عصره، ولا ننسى قضية النظام التي جعلها محور أبحاثه اللغوية، فهي أهم ميزة على الإطلاق ميزت مشروعه السيميائي والتي تبناها كل من جاؤوا بعده.

في الأخير، يمكن القول أن مشروع «دي سوسير» السيميولوجي

إنما هو مستمد من دراساته اللغوية التي كانت الأساس في بلورة أغلب المفاهيم السيميولوجية وحتى التفكيكية وغيرها من المدارس الحداثية الأخرى، فاللسانيات هي المنطلق الوحيد لهذه المدارس التي رأت في النتائج التي توصلت إليها ألسنية «دي سوسير» الأمل الذي لا بد من الوصول إليه.

المراجع

1. أحمد مومن: اللسانيات: النشأة والتطور.
2. أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي.
3. جوليا كريستيفا: علم النص.
4. دليلة مورسلي: مفاهيم أولية عن السيميولوجيا. من كتاب: دليلة مرسلي وآخرون: مدخل إلى السيميولوجيا (نص - صورة).
5. رشيد بن مالك: قاموس التحليل السيميائي للنصوص - عربي، إنجليزي، فرنسي -.
6. رشيد بن مالك: السيميائية: أصولها وقواعدها.
7. سعيد بنكراد: السيميائيات: أصولها وتطبيقاتها. www.saidbengrad.com
8. سمير حجازي: المتقن: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة.
9. عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة (البنيوية - السيميائية - التفكيك).
10. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير.
11. عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر.
12. فرديناند دي سوسير: دروس في الألسنية العامة.

ثلاثيات «بورس» : الممثل - الموضوع - المؤول

Les Trichotomies de «Peirce»: Représentant، Objet، Interprétant

لـن نفصـل كثيـرا فـي هـذه الثلاثيـات لأن الحديث عنها سـيفضي بنـا إلـى متاهـات نحـن فـي غنى عنها، وإنما سـنوضح بعـض المفاهيم، ونحل بعض الإشكاليات التي قد يتعرض إليها المطلع على سيميائيات «بورس» - وهذه الثلاثيات أهمها بل هي الركيزة الأساسـية التي انبنت عليهـا سـيميائياته - لكنـا ارتأينـا أولا ألا نأخذهـا مـن عرقوبهـا، فتتبعنـا خطـوات صاحبهـا إلـى الـوراء، لنجد خلفية فلسـفية هائلة، سنشـير إليها قبل ولوجنا عالم العلامة البورسية.

خلفية «بورس» الفلسفية:

تحيلنـا ثنايـا الكتـب إلـى الخلفيـة الأفلاطونيـة الأرسـطية الكانطية للسـيميائيات الأمريكيـة وخاصـة سـيميائية «بـورس»، الذي قام بمراجعة مقولات «أرسطو» و«كانط» ثم خلص إلى تصوره الثلاثي للعلامة، كما أفـاد مـن معلوماتـه الرياضيـة والعلمية. وقد حبذنـا انتهاج منهج الباحث محمد مفتاح في كتابه «المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي» في تقسيمه لمراحل فلسفة «بورس»، فقسمها إلى مرحلتين. الأولى: سماها «مثالية»، والثانية «واقعية».

1 - المرحلة المثالية: وهي بدورها تنقسم إلى ثلاث حقب:

أ - الحقبة الكانطية (1855 - 1870):

راجع فيها مقولات «كانط» كالعلاقة والكمية والكيفية والجهة، وهـي مسـتمدة أساسـا مـن منطـق «أرسـطو»، إذ تتداخـل مـع الكليـة

والإثبـات والجـزم والإمـكان، ثـم اختار منها ما يناسـب نظريته فأبقى علـى مقولـة العلاقـة، ومقولتـي جهتـي الإمـكان والضـرورة ومقولـة الشيء في ذاته، لكنه رفض مقولة الجزم. وقد درس «بورس» فلسفة «كانـط» عـدة سـنوات وأعجـب بفكرة «نقد العقـل الخالص» وتبناها، وكـذا أطروحـة «كانـط» القائلـة بأن: «وظيفـة الوعي هي اختزال تعدد الانطباعات الحسية إلى وحدة» (محمد مفتاح ص 74).

ب - الحقبة الرياضية المنطقية (1870 - 1884 أو1887):

وهي مرحلة العلاقات، وقد تأثر فيها بالمنطقي «دومركان» فمبدأ العلاقات هو عوض عن مبدأ المقولات الأرسطية، كما تأثر بالرياضي «دوبوول» خاصة فلسفته القائمة على ضرورة وجود علاقة بين أطراف ثلاثة، وهذه الثلاثية هي ما ارتكزت عليها فيما بعد نظريته، فإن وجد حدا أو حدين أضيف إليهما ثالث، وإن وجد أكثر اختزل إلى ثالث.

ج - الحقبة التطورية (1887 - 1907):

ونلحظ فيها تأسيسـات ظاهراتية، إذ أن نظرة «بورس» لم تقتصر على مجرد علامات تبرز لنا في الحياة الاجتماعية أو حتى في أساليبنا اللغويـة وغيـر اللغويـة، بـل كانت رؤيته واسـعة لتشـمل الكون كله وما يحتويـه، «لقـد تصـور انتظامـا كونيـا (كوسـمولوجيا) إذ رآه «سـيرورة متصلـة مـن العمـاء إلـى النظام، ومن لعبة المصادفة إلى قاعدة القانون» كما يرى «جوزيف. ل. إسبوسيتو»» (محمد مفتاح: 75)، فتشكل الكون كان هاجسه وتكون المخلوقات، لذلك تراه متأثرا هنا بالطبيعانيين مثل «أقاسيز» (Agassiz) والنظرية التطورية الداروينية عامة، وقد رفض نتيجة لذلك مبدأ الواحدية القائل بأن الحقيقة كل عضوي واحد، وأن الإنسان إما عقل وإما مادة، كما عارض مبدأ الثنائية الذي يرى أن الكون قائم على مبدأين متعارضين كالخير والشر، وأن الإنسان جسد وروح، لذلك

نراه مثاليا موضوعيا. يعتقد أن نسق الطبيعة مساوق لنسق الأفكار، وهذه الفكرة ترجع إلى المثالية الأفلاطونية وإلى المدرسة الواقعية القديمة والجديدة، وفكرة المساوقة تنبني على أن كل شيء ظاهري خارج الكون ما هو إلا تمظهر لذواتنا.

2 - المرحلة الواقعية:

لقد حافظ «بورس» على معنى الفعل أو العمل الكانطي، فأقام بذلك ترابطا بين المعرفة العقلية والغاية العقلية، فأراد الوصول إلى معنى الكلمات والمفاهيم بطريقة منهجية، فاقترح قواعد قائمة على الهدم والبناء؛ فالهدم يتمثل في إبعاده لكل الفلسفات المزيفة والمسائل الميتافيزيقية، أما البناء فهو اقتراح حلول للمسائل الفلسفية الحقيقية، معتمدا الملاحظة، والاستقراء، والعلمية، والتجريبية.

نخلص في الأخير من هذين المرحلتين إلى أن «بورس» قد انطلق من فرضيتين اثنتين هما:

1 - فرضية الاتصال:

وتتلخص في «اتصال الكون» الذي يستلزم «انتظامه» وهي كما أسلفنا عصارة تراث أفلاطوني وفيثاغوري، فكانت نظريته واقعية، ذرائعية، تخلى فيها عن أبعاد الفرضية الاسمية المثالية واحتفظ منها بافتراض إنشاء علاقات وترابطات واتصالات. وهذه المفاهيم الثلاث أبانت لنا عن أهم ما تميزت به نظريته وهي فلسفته الظاهراتية[1] وتتلخص في كون الأشياء تبدأ بالمجرد وتنتقل إلى المحسوس.

أطلق على منهجه إذن اسم الذرائعي الظاهراتي «فهو ذرائعي لأنه اتخذ الغاية والمنفعة والعادة والمجتمع منطلقات لخلق الرموز

(1) ينبغي أن ننوه هنا إلى أن ظاهراتية "بورس" تختلف عن ظاهراتية "هوسرل". تراجع ظاهراتية "هوسرل".

والقوانين» (محمد مفتاح: 78). وظاهراتي كون الأشياء حاضرة في الذهن سواء كانت مناسبة لشيء واقعي أو غير واقعي. إذ تعتمد على وصف الأشياء كما هي. يقول عنها: «ما أسميه ظاهراتية هو الدراسة التي تميز طبقات عديدة من الظواهر، وتصف خصائص كل طبقة منها، وتبين أنها على الرغم من اختلاطها بشكل معقد بحيث لا يمكن عزل أية واحدة منها. فمن الظاهر مع ذلك أن خصائصها مختلفة كليا ثم تبرهن بطريقة لا جدال فيها على أن مجموع فئات الظواهر يعاد بها إلى لائحة جد قصيرة، ثم تنهض في الأخير بالمهمة المثمرة والصعبة لتعداد التقسيمات الصغرى الرئيسية لهذه الفئات، مرتكزة في عملها على الملاحظة المباشرة للظواهر ومعممة ملاحظاتها...» (محمد الماكري: 42).

نظريته الظاهراتية هذه أدت إلى وجود مقولاته الثلاث المندرجة ضمن فرضيته الثانية.

ب - فرضية الاقتطاع:

جعلها أساس الكون انطلاقا من نظرته الرياضية الطبيعية على أن للأشياء ثلاثة أطراف أساسية لا غير، وهو مبدؤه الثلاثي، وثانيا نظرته الظاهراتية التي تبدأ من المجرد إلى المحسوس، وكذا مبدأ الاتصال والترابط الذي يستلزم انتظام الكون، ظهرت:

ب[1] - جهات الوجود:

1 - **مقولة الوجود النوعي الموضوعي (الأولانية):**

الصفر عند «بورس» يمثل العدم، إذ لا وجود لداخل وخارج وقانون، وإنما إمكانيات غير محدودة، وبعده تأتي مرتبة الأولانية، وتعني وجود الشيء في نفسه مرتبطا بشيء وممتدا في الأشياء المادية، أي أنه موضوع/ ذات، كما هو دون اعتبار أي شيء آخر،

مجـرد مـن مفاهيمـه، يعرفهـا بقوله «نمط في الوجود يتحدد في كون شـيء مـا هـو كمـا هـو إيجابيـا دون اعتبـار لشـيء آخـر، ولا يمكن أن يكـون هـذا الشـيء إلا إمكانـا» (سـعيد بنكـراد) فهـي تتمثـل فـي الأحاسـيس كالألـم والفـرح، والنوعيات كالمـر والحلو والأحمر... فهي متفردة وعامة وغامضة، لأنها منفصلة عن الوقائع فتبقى بذلك احتماليـة، أو كمـا عرفهـا «سـعيد بنكـراد»: «هـي الإحسـاس قبل أن تكـون هنـاك ذات تحـس وهـي النوعيـات قبل أن يكون هناك شـيء تتجسـد مـن خلالـه هـذه النوعيـات» (سـعيد بنكـراد). ويضـرب لنا «بـورس» مثـالا عليهـا بـأن جعـل الرقـم (5) أول لا نعـرف ثانيـه إن كان (6) أو (10) أو (4) ويبقـى كذلـك مـا دمنـا لا نعـرف بدايتـه من نهايته. وكذا عند تلفظنا للفظ (ش ج ر ة) هي مجرد أصوات مبهمة المعالـم، هـي مجـرد ظاهـر قـد يتحقق وقد لا يتحقق مجسـدا لذلك نراهـا مرتبطـة دومـا بمقولـة أخـرى هـي:

2 – مقولة الوجود الفعلي (الثانيانية):

هي كل ما هو موجود في عالمنا الخارجي متجسـدا ومحققا، أو متخيـلا، أي أنـه الملامـح والمعالـم المشـكلة لمفهـوم الأولانية، يعرفها «بورس» قائلا بأنها: «نمط وجود الشيء كما هو في علاقته بشأن دونما اعتبـار لثالـث. إنهـا تعيـن وجـود الواقعة الفردية» (سـعيد بنكراد)، وفيها ننتقـل مـن الإمـكان إلـى التحقق. وتحديد المـكان والزمان هو الثانيانية، مثلما نأخذ بيد شـخص ونريه «شـجرة» حقيقية في الواقع لينطبق اللفظ المبهم بالصورة الفعلية.

3 – مقولة القانون والضرورة (الثالثانية):

إنهـا تبريـر للأولانيـة والثانيانيـة والرابـط بينهما، إذ نحن داخل مجتمـع يسـتعمل الرمـوز وسـيطا بيـن لغتـه ومـا يريـده أثنـاء عمليـة

التواصل، فهي كما قال عنها «محمد مفتاح»: «نسق يتحكم في عناصره الموجودة ويستحضر إلى الذهن ما غاب منها، والثالثانية ليست مفروضة من الطبيعة ولكنها فرضت على الطبيعة لتحديد اللامحدود» (محمد مفتاح: 80). أو كما عبر عنها «سعيد بنكراد»: «هي القانون الذي سيحكم الوقائع استقبالا» (سعيد بنكراد). فإن أشرنا إلى «شجرة» احتمالا نكون مع (الأولانية) وإذا جسدناها واقعا تصبح (ثانيانية) أما إدراكها وفق قانون ندرك به جميع الأشجار فهي بهذا (ثالثانية) «فإذا كانت الثانية هي مقولة الفردي فإن الثالثانية والأولانية هما مقولتا العام، إلا أن عمومية الأولانية هي من نظام الممكن في حين أن عمومية الثالثانية هي من نظام القانون أو القاعدة» (سعيد بنكراد).

ب[2] - عناصر التدلال:

وهي الثلاثيات المنبثقة من ثلاثيات الوجود: الممثل، الموضوع والمؤول، ويعرفهم «بورس» كون «العلامة أو الممثل هو الأولاني الذي ينوب عن الثانياني الذي يسمى الموضوع، والممثل يحدد الثالثاني الذي يدعى المؤول، وهذه هي العلاقة الثلاثية الأصلية» (محمد مفتاح: 80)، أو كما عبر عنها «سعيد بنكراد»«العلامة هي ماثول (Représentant) يحيل على موضوع (Objet) عبر مؤول (Interprétant)» (سعيد بنكراد)، ويمثلها كالتالي:

مؤول

ماثول ------------------ موضوع

(هذا الخط المتقطع يشير إلى عدم مباشرية العلاقة بين الماثول والموضوع)

1 - الممثل (الماثول):

«إن العلامة (أو الماثول) هي شـيء يعوض بالنسـبة لشـخص ما شـيئا ما بأية صفة أو بأية طريقة إنه يخلي عنده علامة موازية أو علامة أكثر تطورا. إن العلامة التي يخلقها أطلق عليها مؤولا للعلامة الأولى، وهذه العلامة تحل محل شيء موضوعها» (سعيد بنكراد). ونلاحظ هنا أن هذا هو مفهوم الأولانية إذ الماثول مجرد احتمال وإمكان غير مجسد، مجرد أصوات كلمات مبهمة لكنه ينقسم بدوره إلى ثلاثة أقسام أو لنقل علامات.

1 [1] - علامة نوعية (كيفية) (Qualisign) (1):

هـي نوعيـة تشـكل علامـة، ولا يمكنهـا أن تتصرف كعلامة حتى تتجسد ولكن التجسد لا يرتبط إطلاقا بطبيعتها من حيث كونها علامة (تشارلز سندرس بورس: 141).

1 [2] - علامة متفردة (تفردية) (Sinsign) (2):

هي الشـيء الموجود أو الواقعة الفعلية التي تشـكل علامة، ولا يمكنهـا أن تكـون علامـة إلا عبـر نوعيتهـا، ولهـذا فهي تتضمن علامة عرفية(...) أو عدة علامات عرفية، ولا تشكل علامة إلا عندما تتجسد فعليا (تشارلز سندرس بورس: 141).

1 [3] - علامة عرفية (قانونية) (Legisign)(3):

هـي قانـون يعتبـر علامة أسسـه البشـر، وكل علامـة اتفاقية تعتبر «علامة قانون» وليس العكس، وهي ليسـت شـيئا مفردا بل متواضعا عليه عاما يمكن أن يكون دالا، وكل علامة قانون تدل عبر تطبيقاتها

(1) مأخوذة من: Quality: نوعية، وSign: علامة.
(2) مأخوذة من: Singular: متفرد الوجود مثل (Single, Simple...)
(3) مأخوذة من: Law: عرف أو قانون

في حالات محددة. (محمد الماكري: 48).

2 – الموضوع:

يعرفه «بورس» بقوله: «هو المعرفة التي تفترضها العلامة لكي تأتي بمعلومات إضافية تخص هذا الموضوع» (سعيد بنكراد)، وهو الآخر جزء من العلامة ويمكنه الاشتغال كعلامة، وعلى المرسل والمرسل إليه أن يكونا على معرفة سابقة بموضوع ما حتى تتم عملية الحوار، والموضوع المباشر هو الموضوع الماثل أمام أعيننا فإحالتنا على وجوده مباشرة، كإحالتنا على «شجرة»، وله ثلاث علامات:

2 [1] – **علامة أيقونية** (Signiconique):

«هو العلامة التي تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها عبر الطبيعة الذاتية للعلامة فقط» (تشارلز سندرس بورس: 142)، علاقتها هي المشابهة، وهي أيقون جزئي كما الأولانية جزئية، مثل اللوحة دون تعليق أو الرسوم البيانية.

2 [2] – **المؤشر** (Indice):

«هو علامة تحيل على الموضوع لامتلاكه بعض الخصائص المشتركة معه، وهذه الخصائص تمكنه من الإحالة على الموضوع» (محمد الماكري: 50)، ومثل الأيقون هناك مؤشر جزئي كالاسم والضمير الدال على الفرد لكنه ليس فردا، وهو كالثانيانية يرتبط ديناميا مع الموضوع الفردي من جهة، وبذاكرة الشخص ومعانيه من جهة أخرى.

2 [3] – **الرمز** (Le symbole):

«هو علامة تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها عبر عرف، غالبا ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه» (تشارلز سندرس بورس: 142). إذ أن كل خطاب أن كلمة تدل على معنى، بسبب أننا نفهم أن هذه الدلالة له.

3 – المؤول:

هو التوسط الإلزامي الذي يحيل الماثول إلى موضوعه وفق شروط. (وهو يشبه مدلول «دي سوسير») وهذا القانون يحد من اعتباطية العلامة، وله هو الآخر ثلاث علامات:

3 [1] – العلامة الحملية/الخبرية (Signrhématique):

هي علامة إمكان نوعية أي أنها تفهم كممثل لهذا النوع أو ذاك من المواضيع الممكنة ويمكن لها أن تمنح بعض المعلومات، ولكنها لا تؤول باعتبارها مانحة لتلك المعلومات (محمد الماكري: 52).

3 [2] – العلامة التفصيلية/القضوية (Dicisign):

هي علامة وجود واقعي لا يمكنها أن تكون أيقونا لا يمنح أية قاعدة تمكن من تأويله كمحيل على وجود واقعي، وهي مؤولة لا مشيرة خبرية، تصف الواقع (محمد الماكري: 52).

3 [3] – العلامة البرهانية (Signargument):

هي بالنسبة لمؤولها علامة قانون، فهي ممثلة لموضوعها في خاصيته كعلامة. (محمد الماكري: 52).

ويمكننا تمثيل كل ذلك من خلال الجدول التالي:

جهات الوجود عناصر التدلال	الأولانية (النحو الخالص)	الثانيانية (المنطق)	الثالثاتية (البلاغة الخالصة)
١ – ثلاثية الممثل	علامة نوعية (Qualisign)	علامة مفردة (Sinsign)	علامة قانون (Legisign)
٢ – ثلاثية الموضوع	علامة أيقونية (Signiconique)	علامة مؤشرية (Signindicique)	علامة رمز (Signsymbolique)
٣ – ثلاثية المؤول	علامة حملية/ خبرية (Signrhématique)	ع. قضوية/ تفصيلية(Dicisign)	ع. برهان/ حجة (Signargument)

ولا ننسى أن ننبه في الأخير إلى أن «بورس» أطلق أولا مصطلحات النوعية والواقعة والعلاقة في مرحلة الستينيات والسبعينيات من ق 19، ثم غيرها إلى نوعية وعلاقة وتوسط، إلى أن تبنى مصطلحات الأولانية والثانيانية والثالثانية في مرحلة متأخرة، كما أطلق عليهم اسم النحو الخالص، والمنطق أو النقد، والبلاغة الخالصة، وهذه مصطلحات عدة ذات معاني واحدة. كما أنه أعطى للمؤول تقسيمات أخرى وهي المؤول المباشر، والمؤول الدينامي (الحركي) والمؤول النهائي الذي له ثلاثة أشكال: شكل افتراض، وشكل استقراء، وشكل استنتاج، وقد اعتبر «بورس» هذا التقسيم كما هو في ذاته، أما من وجهة نظر الذات الإنسانية فقد قسمه إلى: مؤول شعوري، ومؤول طاقوي ومؤول منطقي.

نلاحظ هذا التشعب في التقسيمات، ولكن اللبس سيزول إذا عرفنا أن «بورس» حاول تقسيم العلامة إلى 27 درجة (3 ³) أي ثلاث درجات تنتج 27 درجة، ولكنه لم يحقق هذا عمليا فاكتفى بعشر طبقات هي التي ذكرناها قبلا. ولكن الاختلاف الجاري اليوم حول تطبيقات سيميائية «بورس» يعود إلى أنه لم يقدم لنا نموذجا عمليا يثبت به صحة نظريته وفعاليتها، والأرجح أن نظريته اليوم تصلح للمجال البصري أكثر، واعتمادها المكثف على الثلاثية الثانية أيقون، مؤشر، رمز.

المراجع

1. سعيد بنكراد: السيميائيات: موضوعها وتطبيقاتها.
www.saidbengrad.com
2. تشارلز سندرس بورس: تصنيف العلامات، ترجمة: فريال جبوري غزول. من كتاب: سيزا قاسم: مدخل إلى السيميوطيقا - السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد. ج1.
3. محمد الماكري: الشكل والخطاب - مدخل إلى تحليل ظاهراتي.
4. محمد مفتاح: المفاهيم معالم. - نحو تأويل واقعي -.

النقد السيميائي

Le Critique Sémiotique

شهد القرن العشرون ثورة نقدية حقيقية، عائدة إلى التصدع والانفجار الكبيرين اللذين أصابا اللسانيات، إنها ثورة «انقطعت جذريا عن عادات التقليد الجامعي، الفارق في البحث عن سيرة الكاتب على طريقة «سنت بوف» و«لانصون»» (محمد ولد بوعليبة: 44)، ومنقطعة أيضا عن كل الحيثيات الأخرى الواقعة خارج النص الأدبي، فقد زودت اللسانيات النقد الأدبي بصرامة علمية كبيرة استفاد منها كثيرا، ورغم وجود اتجاهات عديدة للنقد الأدبي الحديث إلا أن ما يجمع بينها هو الانطلاق من النص دون غيره، والنظرية السيميائية واحدة من هذه الاتجاهات التي شقت طريقها النقدي بوضوح استنادا إلى أسس لسانية وبنيوية، أضافت إليها عناصر سيميائية أخرى، فكانت بذلك منهجا نقديا يستحق أن يتبع ويتبنى في تحليل النصوص.

لقد استطاعت النظرية السيميائية أن تتوغل في مختلف مجالات الأدب والفن والثقافة «بحكم أنها مجالات تتخذ من علامات النص الأدبي والإبداع المسرحي والسينمائي والتشكيلي هيكلا يمكن أن يشمل ثقافة متميزة، وتصلح كمادة - متعددة الأبعاد والأعماق - للدراسة والتحليل» (نبيل راغب: 370)؛ أي أن النصوص الأدبية من إبداع ذوات مرهفة مثقفة تنتمي إلى مجتمعات لها خصوصياتها الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والإيديولوجية، وبالتالي فلكل نص أدبي كيانه المستقل بذاته، الذي لا يمنعه من إقامة علاقة جدلية مع الحقول الثقافية الأخرى، إن النص الأدبي بكل بساطة عبارة عن

علامة، فيأتي علم السيميائيات باعتباره «العلم الذي يتكفل بدراسة أنظمة العلامة، فيحاول أن يتعرف على كنهها وعلتها وكينونتها وعلاقتها بغيرها من العلامات، فهو إذاك يهتم بالنص في حد ذاته، بغض النظر عن كل المؤثرات الخارجية» (مختار ملاس: 13).

إذا قلنا بأن السيميائيات تدرس النص الأدبي باعتباره علامة، فذلك لأنها تنظر إلى «الأبنية العامة للنصوص الأدبية باعتبارها نسقا من العلامات مغلقا على نفسه، ولا يشير إلى شيء خارجه، سواء كان هو الواقع الاجتماعي أو الوجود الإنساني بوجه عام» (سعيد توفيق: 17).

نظرة السيميائيات إلى النص الأدبي بهذه الطريقة مردها إلى أنها لا تفصل «بين الظاهرة التجريبية الواحدة، والمحيط العام الذي تظهر فيه، بل تفترض شبكة من الأنساق المتداخلة، تضع هذه الظواهر في وحدة كبرى تتألف من كلية هذه الأنساق المختلفة، فتتداخل وتتعارض وتتقاطع (...)في بعض المواضع، وتتباعد في بعض المواضع الأخرى» (سيزا قاسم: 18).

إذا ما حاولنا أن نتعرف على الطريقة التي يحلل بها المنهج السيميائي النص الأدبي باعتباره ظاهرة تجريبية واحدة فإن «جميل حمداوي» يقول لنا بأن ذلك يستند إلى عمليتي التفكيك والتركيب، التي تشبه تفكيك أعضاء الدمية وتركيبها، على غرار البنيوية النصية المغلقة، التي تلغي كل الحيثيات السياقية والخارجية، إلا إذا ظهرت من خلال التناص (جميل حمداوي).

أما عن المنهجية المتبعة في تحليل النصوص سيميائيا فتنحصر في ثلاثة مستويات هي:

1. **التحليل المحايث**: ويقصد به البحث عن الشروط الداخلية المتحكمة في تكوين الدلالة، وإقصاء كل ما هو خارجي إحالي؛

أي أنـه يجـب أن ينظـر إلـى المعنـى علـى أنه أثر ناتج عن شـبكة من العلاقات الرابطة بين العناصر.

2. **التحليـل البنيـوي**: وينظـر مـن خلاله إلى المعنـى باعتباره مكتس لوجوده بالاختلاف وفي الاختلاف، وبالتالي فإن إدراكه يفترض وجود نظام مبني على مجموعة من العلاقات، تتوقف عليها دلالة النـص، كمـا يتطلـب التحليل البنيوي الدراسـة الوصفية الداخلية للنص ومقاربة شكل المضمون وبناء الهيكلية والمعمارية (رشيد بن مالك: 107 - 108).
3. **تحليل الخطاب**: حيث أن السيميائيات تتجاوز دراسة الجملة إلى تحليل الخطاب، شأنها شأن المدارس النقدية الأخرى، التي لم تتوقف عند حدود الجملة التي توقفت عندها اللسانيات (جميل حمداوي).

بسبب هذه المنهجية المحكمة التي تتبعها السيميائيات في تحليل النصوص اعتبرت النظرية السيميائية كما يقول «حاتم الصكر» «الأكثر اقترابا في تحليل النصوص بقواعد واضحة، ومفاهيم متشعبة... فرؤية السيميائيين للنص تنطلق من كونه عبارة عن شبكة من الشفرات يقوم القارئ بفكها» (عصام خلف كامل: 46). ويضرب لنا «الصكر» مثالا عن هذه العملية بما يفعله الصيدلي عندما يقرأ وصفة طبية مشفرة، فالنص لا بد أن يدرك بوصفه علامة واحدة معقد شكلا وموحد دلالة و«العلامة ليسـت إلا علاقـة بشـيء آخـر، ولا يمكـن فهمهـا بـدون فهم اسـتمرار تحولاتها من عنصر إلى آخر في شبكة ما» (عصام خلف كامل: 46).

هذا ويرى «عبد الله الغذامي» أنه انطلاقا من اعتباطية الإشـارة، وحريتها في الاتجاه صوب المدلول، وقدرتها على تغيير هذا الأخير، جـاء «رولان بـارث» ليرسـم مسـارين للنقـد الأدبـي، أمـا أولهما فإنه يحـرر الـدال ويطلقـه إلـى أقصـى درجات الانعتـاق والتحليل؛ أي أن

القارئ له الأحقية في تحديد المدلول، الذي لا بد أن نتركه ينزلق على مهل على حد تعبير «رولان بارث»، أما المسار الثاني، فإنه يأخذ نفسه بتعليقات المعاني، وإشكالات التفسير دون أن يتجاوز حدود الإمكانات الدلالية وخلفياتها. (عبد الله الغذامي: 50). ولعل الشيء الذي دفع «بارث» إلى اتخاذ هذين المسارين في النص الأدبي هو اعتقاده أن النص ليس شيئا غير المعنى والنص «جسد، وهو جسد حي، وبما أنه كذلك فهو دال وذو معنى بالضرورة (...) هو مادة لعلاقة من نوع ما، ولا شك أن كل قارئ وقارئة يعرفان أن للنصوص حيوان ونفسيات وأمزجة، وهي بذلك ليست نصوصا مقروءة فحسب (...) ولكنها - أيضا - نصوص فاعلة، تفعل في قرائها، وتتدخل فيهم مثلما تتداخل معهم، ومن هنا يتحول النص المقروء إلى نص قارئ» (رولان بارث: 5 - 6).

يبدو «بارث» في نظرته هذه إلى النص وكيفية التعامل معه متأثرا جدا بنظريات القراءة التي ألغت النظرة المغلقة إلى النص الأدبي، ولهذا حاول «بارث» الاستفادة من نتائجها، بعد أن استفاد من نتائج النظريات السابقة حيث أنه ومنذ البداية «حاول من منظور بنيوي شكلاني وسيميولوجي إقامة نقد محايث يستمد معايير (...) من عناصر ألسنية وسيميولوجية صرفة، رافضا الإحالة إلى ما هو خارج النص» (فاضل تامر: 112). ولهذه الأسباب يذهب «بارث» في تحديده لمفهوم النقد إلى إلغاء كل ما له علاقة بأحكام القيمة، فهو يرى أن النقد «خطاب حول خطاب، وهو قول ثان (...) يمارس على قول أول [إنه] إذا لم يكن النقد سوى قول واصف، فذلك معناه أن مهمته ليست مطلقا اكتشاف الحقائق، وإنما الصلاحيات فقط، يقول مؤكدا على أحكام القيمة أن الحقيقة سراب في النقد، وأن النقد هو شيء آخر غير الحديث بأحكام، باسم مبادئ حقيقية» (فاضل تامر:

112). وإذا كان النص الأدبي عبارة عن تآلف مجموعة من العناصر المختلفة، من لغة، وفكر، وخيال، وعاطفة، وكتابة، و... أفلا يحق لنا أن نتساءل عن العنصر الذي يجب على الناقد أن ينطلق منه؟، يجيبنا «مبارك حنون» عن هذا السؤال قائلا: «فلا يمكن للسيميولوجيا إلا أن تلجأ إلى اللغة للوقوف على دلالة الأشياء، وبذلك فاللغة تعتبر نموذجا للسيميولوجيا إذ هي التي تمدنا بالمعاني والمدلولات؛ أي أن نموذج المعاني في السيميولوجيا نموذج لساني، بالإضافة إلى ذلك فإن اللغة مكون للسيميولوجيا، إذ يستحيل بناؤها ما لم تكن اللغة عنصرا بنائيا فيها» (عصام خلف كامل: 50). وترجع أهمية اللغة في تشكيل النص إلى أنها الحاملة لأفكاره، والمعبرة عن دلالاته، إنها الشكل الذي يغلف المعنى، هذا الأخير الذي يستحيل الوصول إليه دون العبور على الشكل، وليس معنى ذلك أن اللغة غلاف هش، بل إنها في النص الأدبي غلاف سميك جدا، وبالتالي فإنها تصبح بذلك جوهره ووجه الغرابة فيه، وهي بغموضها وخروجها عن معدنها تترك وقعا أسمى عند المتلقي؛ الذي اهتمت به الدراسات النقدية الحديثة لهذا السبب؛ أي لجهده ومشقته في محاولة فك ألغام النص الأدبي، الذي يمتاز بكثافة لغته وتعليقات معانيه، وإذا ما وصل المتلقي إلى هذه الدرجة من فهم النص وجعله عملية منتجة، فإنه إذاك سيتحقق ما أراده «الجرجاني» بقوله «قد تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من التمر» (عبد القاهر الجرجاني: 133). وليس هذا الكلام تنظيرا نقديا لما يجب أن تكون عليه الدراسات النقدية السيميائية، بل إنه ما أدرك من طرف السيميائيون وحاولوا تطبيقه في أعمالهم، فهذا «رولان بارث» يؤكد أثناء حديثه عما تقدمه السيميائيات من ملاحظات حول ما يسميه لعبة الدلائل في النص عن أهمية التشكيل اللغوي للنص إذ يرى أن «النص هو آلة

لغوية، ليس من السهل التحكم بها، وإنما علينا أن نترك لأجزاء النص، وما فيه من علامات متسعا من الحوار والجدل والتفاعل الداخلي الذي يتكشف عن وجود طرق مختلفة للإبلاغ والتوصيل والتعبير» (إبراهيم محمود خليل: 105)، فقوله إن النص آلة لغوية إنما دليل على أهمية اللغة في تشكيل النص، و«بارث» إنما يقصد النص مطلقا، وليس النص الأدبي بوجه خاص، ولكن مهما يكن فاللغة هي أساس كل النصوص مهما كانت درجتها الأدبية. ولأن النصوص الأدبية أنواع، فإن النظرية السيميائية استطاعت أن تبتكر مناهج متنوعة لتحليل كل نوع أدبي على حدة، بحيث أننا نعثر على سيميائيات الشعر وأخرى للمسرحية وثالثة للقصة أو الرواية «لكنها لم تفقد الصلة النقدية والتحليلية فيما بينها لارتباطها بالمحور اللغوي في النهاية» (نبيل راغب: 371). ولنبدأ بالحديث عن السيميائيات الشعرية التي نجد فيها أن العلامة الشعرية تحول مختلف المستويات الدالة من نحو وصوت... الخ، إلى أشياء شعرية، كما تتضح العلاقة بين الشعر والنحو والمتسمة بالتداخل وذلك لكون الشعر يحتوي على نحوية خاصة به تنبع من داخله، كما أن للنحو شعرية تتجاوز قواعد النحو التقليدي.

ينهض النقد السيميائي للقول الشعري على تلك الوظيفة للعلامة الشعرية بصفة خاصة، إذ يقول «غريماس» في مقدمة «محاولات السيميوطيقا الشعرية»: «إن هذه السيميوطيقا تكتسب خصوصيتها وتميزها ووظيفتها من المنظور الذي يؤكد رسوخ العلاقة المتداخلة والمتبادلة بين مستوى الشكل التعبيري، ومستوى المضمون الفكري، فالدال الصوتي (...) يتداخل ويتفاعل مع المدلول عليه؛ أي أن القول الشعري يجري على مستوى المضمون ومستوى الشكل في آن واحد» (نبيل راغب: 372). وهذا - في رأي «غريماس» - ما يحتم منظومة نقدية وتحليلية من المفاهيم والمعايير التي تيسر خطوات الرصد

والتعرف على عناصر هذين المستويين ومدى التفاعل بينهما.

إن الناقد السيميائي لا بد أن يعلم أن دراسة الشعر هي في الحقيقة عملية جدلية بين النظرية والتطبيق، أي أنه لا بد أن تسبق بمرحلة استيعاب لمفردات المعجم والنحو، ثم ممارسة عملية التزاوج بين النظرية والتطبيق، أي بين ما تعلمه الناقد سابقا وبين القول الشعري. والهدف الذي يسعى إليه الناقد السيميائي من خلال قراءته للشعر قراءة سيميائية إنما هو كما يقول «الغذامي» «تحرير النص من قيوده المفروضة عليه، وهذه عملية تكرارية يحدثها الشاعر أولا بأن يحرر الكلمات من قيودها، وهذا حدث تلقائي، وغير واع، وهو من مظاهر الإبداع الفني والقدرة عليه» (فيصل الأحمر: 181)، وبعد أن يشرح «الغذامي» كيفية تحرير الشاعر لنصه الشعري ينتقل إلى شرح هذه العملية المكررة أيضا لدى المتلقي، الذي لا يكون بالضرورة كل قارئ، إن المتلقي «يعمل في ذهنه مخزونا من الكلمات المقيدة، فإذا ما رأى شبيهة إحداهن أمامه على الورق التقطتها عيناه على أنها نفس ما لديه» (فيصل الأحمر: 182). ولعل الشيء الذي لا بد أن يراعيه المتلقي هو أن يدرك أن السلطان في هذا الموقف إنما هو للنص لا للقارئ، لأن تسلط هذا الأخير يؤدي إلى ضياع النص حيث سيفرض القارئ مخزونه من الكلمات بسالف تاريخها على إشارات النص، وبالتالي ستعود الكلمات إلى سجنها مرة أخرى، أما «إن استجاب القارئ لدواعي التجربة الجمالية، وسمح للإشارات بالتحرك الحر في خياله فإن النص – هنا – سينجح في إحداث نفسه في نفس القارئ؛ أي تأسيس الأثر» (فيصل الأحمر: 182).

هذا بالنسبة لنقد النظرية السيميائية للقول الشعري، أما إذا انتقلنا إلى طريقة نقدها للمسرحية، فإن الأمر يختلف تماما، حيث تتعدد القراءات بحسب تعدد المعطيات المختلفة، فالقراءة التي تكون قبل إخراج العمل

تختلف عن القراءة التي تأتي بعد إخراج العمل المسرحي، فالأولى تكون منفتحة على كل المعطيات والمفردات الفكرية والحركية والتشكيلية التي قد تبرز سواء من النص أو العرض في أثناء عملية الإعداد، وهذا الانفتاح مرده النظرة السيميائية إلى دلالات النص التي تحتوي على مستويات عدة من المنظور المكاني، وعلى لحظات عدة من المنظور الزماني، وهذا التعدد الزمكاني يؤدي إلى تعدد القراءات ولا نهائيتها. أما بالنسبة للقراءة السيميائية التي تأتي بعد إخراج العمل المسرحي فإنها أكثر تعقيدا، حيث أن المخرج سيغير الكثير من الأشياء ويفسرها تفسيرا مغايرا للنص الأصلي فكأن المخرج قد كتب نصا جديدا، وبالتالي فقراءته ستختلف عن قراءة النص الأول. وبناء على ذلك فإن سيميائيات المسرح لا تبحث عن حقيقة المعنى أو المعنى الحقيقي الذي لا يختلف فيه القراء، ولكنها تسعى إلى استنتاج المعاني الممكنة، أما التفسير فهي تتركه للممثل أو القارئ أو المشاهد، وكلما كان العمل المسرحي متعدد الأبعاد والأعماق فإن التفسيرات تتعدد، خاصة وأن قراءة المسرحية تحتاج إلى قدر كبير من التخيل والتصور لما تشتمل عليه من مشاهد ومواقف وشخصيات وأحداث وحركات، تجعلها في نمو مستمر.

وخلاصة القول في نقد المسرحية، هو أن هذه الأخيرة تختلف عن الأجناس الأدبية الأخرى كونها تحتوي رسالتين مختلفتين ومرسلين مختلفين، لذلك يبدأ النقد السيميائي بتحليل الرسالة الأولى، ثم يشرع في بحث التحولات التي تخضع لها حتى تصبح رسالة ثانية (نبيل راغب: 373 - 374).

هذا ونجد النظرية السيميائية تمتد لتشمل نقد الرواية أيضا، حيث نجدها ترصد الفوارق الأساسية بين النص المسرحي والرواية، سواء من الناحية التاريخية أو الفنية، ذلك أن الرواية نشأت عن الدراما مما جعلها تشتمل على عناصر المسرحية، وهي إبداع أدبي متكامل يتخذ

من العنصر الدرامي مكونا من مكوناته، أما المسرحية فهي مادة يبنى عليها العرض، فهي لا تقول كل شيء، وفي الرواية يمكن أن يجري الحديث على لسان المؤلف أو على لسان الشخصيات، ويستطيع المؤلف أن يعلق على الأحداث والشخصيات والمواقف، في حين يتعذر هذا التعليق في النص المسرحي، وإذا كانت قراءة الرواية تتوقف في أي لحظة، ثم تستأنف حسب إرادة القارئ، فإن قراءة المسرحية تحتاج إلى مزيد من الانتباه لأن القارئ يلجأ إلى خياله ليسد ثغرات النص، والزمان المسرحي محدود (نبيل راغب: 375- 376).

كان «باختين» قد فتح الطريق أمام دراسة النص الروائي بمستوياته اللغوية المختلفة على أساس أن «النظام الروائي نظام دال ومعبر عن نظم أيديولوجية تتفاعل مع نظم ثقافية مختلفة» (نبيل راغب: 376). لكن «باختين» لم يقنن نظرية لسيميائيات النص الروائي، ولكنه مهد الطريق لأمثال الأمريكي «دانديز» والروسي «ميلتنسكي» وغيرهما، الذين أظهروا أن القصة شبكة من العلاقات الإيحائية والسياقية والرأسية والأفقية التي تنظم البنى الروائية وبذلك تجاوزوا تحليل «بروب» الآلي وحاولوا «البحث عن أدوات النص [الذي] يفرض [أي البحث] تأطيرا للبنية اللغوية بمفهومها العميق، لا المفهوم الشكلي، فهناك فرق بين المفهوم السياقي، والمفهوم المعنوي، أو المجهول، إن اللوحة الفنية التي تكونها اللغة قوامها مجموعات ضخمة من المدلولات والشفرات، والسمات التي تتشكل من قراءة لأخرى بين مماثلات ومؤشرات» (عصام خلف كامل: 55).

لأن الحديث عن مجالات النقد السيميائي متشعبة جدا، فإنه من المستحيل الإلمام بها كلية، وحسبنا ما أشرنا إليه إشارات طفيفة في مقامنا هذا، والتي أدركنا من خلالها أن المهم في التحليل السيميائي «ليس الوصول إلى المعنى الحقيقي الذي يكشف عنه النص، بل

الكيفية التي قال بها النص ما قاله، وذلك يتطلب منا مراعاة مستويين في النص، مستوى السطح ومستوى العمق» (عصام خلف كامل: 47). وكما رأينا فالانطلاق علبا ما يبدأ من السطح، ولأن النظرية السيميائية ترى أن النص «يبحث دائما عن أب يتبناه، وهذا الأب هو القارئ المدرب» (عبد الله الغذامي: 51). فإنها بذلك قد أطلقت عنان النقد الأدبي إلى أبعد الحدود، وبالتالي فهذا النقد كما يرى «سعيد توفيق» يفضي في النهاية إلى «ضياع هوية اللغة، ومن ثم ضياع هوية النص الأدبي وإمكاناتها التعبيرية عن واقع الحياة الإنسانية، الذي يصبح هو الآخر مختزلا داخل النسق الرمزي» (سعيد توفيق: 116)، وهذا ما يؤكد عليه «شكري عياد» أيضا حين قال: «وهكذا أسلمت السيميوطيقا النقد إلى التفكيكية التي لا ترى في النص بمعناه المعروف (...) إلا كفة في شبكة لا نهائية من العلامات، أو قطرة في بحر العلامات الذي لا تدرك حدوده» (سعيد توفيق: 17).

هذا ونجد «جوليا كريستيفا» التي تعتبر من أنشط النقاد السيميائيين في العالم الغربي، ومن أعلام الاتجاه السيميائي تعترف بأن البحث السيميائي لا يؤدي إلى نتيجة حين تشبهه في الوقت الراهن بجرة ماء ممزوج بالتراب، وقد حركناه بقوة، وننتظر السكون وهدوء التراب الذي يتسرب في قعر الجرة، وقد انفصل الماء الذي يعتمه... وبالتالي فهي ترى أنه لم يحن الوقت لاستخلاص النتائج، ويمكن بعد بضع عقود أن يفصل الماء عن التراب، وسنرى إذاك النتائج بجلاء (برنار توسان: 50).

وأخيرا نقول أنه رغم هذه الانتقادات تبقى النظرية السيميائية في قراءاتها النقدية للنصوص الأدبية أكثر انضباطا، بالرغم من اعتمادها مبدأ الإشارة الحرة، فالتحليلات السيميائية تنحاز إلى خطوات محددة يبسطها المحلل، ويعرف قارئها بها قبل الشروع في التحليل.

المراجع

1. إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث: من المحاكاة إلى التفكيك.
2. برنار توسان: ما هي السيميولوجيا.
3. جميل حمداوي: سيميولوجيا التواصل وسيميولوجيا الدلالة.. www.diwanalarab.com
4. رشيد بن مالك: السيميائية: أصولها وقواعدها.
5. رولان بارث: لذة النص.
6. سعيد توفيق: ماهية اللغة وفلسفة التأويل.
7. سيزا قاسم: السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد. من كتاب: سيزا قاسم: مدخل إلى السيميوطيقا: السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد. ج1.
8. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة.
9. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية.
10. عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر.
11. فاضل تامر: اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث.
12. فيصل الأحمر: السيميائية الشعرية.
13. محمد ولد بوعلية: النقد الغربي والنقد العربي.
14. مختار ملاس: دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث - عبد الله البردوني نموذجا -.
15. نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية.

السيميائيات اللغوية والسيميائيات غير اللغوية
La sémiotique du langage et la sémiotique non-linguistique

لقد احتلت السيميائيات حقول المعارف الأدبية والنقدية كعلم يهدف إلى البحث عن دلائل العلامات وتأويلاتها في الكون كله، وكان لهذا التوسيع في مجالاتها وانفتاحها الكبير أن تداخلت معها العلوم والمعارف العلمية والإنسانية، لكنها استطاعت أن تجد لنفسها منهجا مستقلا، محاولة فرض تطبيقاتها على مختلف مظاهر الحياة، فكان منها قسماها المهمان: قسم لغوي وآخر غير لغوي، فما الفارق بين اللغوي وغير اللغوي يا ترى؟ وما هي مظاهر كل منهما وتجلياته؟ وهل كان وجود قواعد تؤسس لهما من عدم، أم أن قواعدها انبثقت من علوم سابقة أسهمت في بلورة مفاهيمها، وأساسياتها التي انبنت عليها؟

I - السيميائيات اللغوية:

لقد تطورت السيميائيات اللغوية بشكل كبير منذ القرن 20، وقد أخذت الكثير من مبادئ وقواعد اللسانيات.

وتنقسم العلامات اللسانية إلى قسمين كبيرين: علامات الكلام ووحدتها الدنيا تسمى» الفونيم» والثانية علامات الكتابة ووحدتها الدنيا تسمى «حروف». ومقابلة الأصوات بالكلمات هي في الواقع من منطلق اعتباطية الدليل مثلما سماها «دوسوسير». ونجد «بورس» قد تحدث عن الكلمات التي اعتبرها علامات وهي بذاتها تشكل رموزا ومؤشرات في حين نجد «دو سوسير» كما نعرف قد اهتم باللغة في ذاتها ولذاتها، وكان من المبشرين بظهور السيميائيات، لكنه لم يؤسس ويطور فيها، لقد جعل اللغة ذات شكل ثنائي: دال ومدلول، يمارسها الفرد باستمرار،

تتكون من وحدات مستقلة وثابتة، وهي المسؤولة عن العمليات السمعية والصوتية المنتجة للكلام إنها: «نظام من العلامات تستند أساسا، وقبل كل شيء على اتحاد بين المعنى والصورة الصوتية، ويتميز هذان الوجهان للعلامة (أي المعنى والصورة) بكونهما نفسيين» (إميل بنفينست: 176). اللغة إذا ذات خاصية سيميائية، فالعلامة عنده شاملة للغة وبقية الظواهر الإنسانية والاجتماعية، وقد تنبأ بالسيميولوجيا كعلم يدرس مختلف الظواهر الإنسانية داخل الحياة الاجتماعية واعتبره جزءا من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي علم النفس العام، أما أداة تشكيل سيميولوجية علم اللغة هي العلامة اللغوية. إذ يقول أنها: «مجموعة الأنظمة التي تقوم على اعتباطية العلامة» (إميل بنفينيست: 176)، ويرى «بنفينيست» سبب كون اللغة نظاما سيميائيا هو أنها:

1. تتمثل في قول يحيل إلى موقف معين (أي قصدية القول).
2. وحداتها مستقلة تمثل كل واحدة منها علامة.
3. إنتاجها واستقبالها مشترك بين الجميع لقيمها الإشارية.
4. أداة للتواصل بين مرسل ومرسل إليه («إميل بنفينيست»: 187).

وتتمثل السيميائيات اللغوية في أشكال لسانية أهمها:

1 - الصوتيات (الفونولوجيا):

هي من أهم دراسات السيميائيات اللسانية، تهتم بأصوات اللغة (الفونيمات) والتنسيق بينها، يقول «برنار توسان»: «والفونولوجيا تمكنت من وضع أشياء جديدة منها تصنيف الأصوات وربطها بمجموعات خاصة، وإحصاء الإمكانيات التركيبية للفونيمات، ووضع الألف باء صوتية كونه تمكن من صقل أصوات كل لغات العالم» (برنار توسان ص 15)، والصوتيات ضرورية لأنظمة التواصل الإنساني.

2 – التركيب:

يقول اللساني الدانماركي «كنود طوجبي»: «من أجل نظرية وظيفية، منهجان ممكنان فقط، إما الانطلاق من العناصر وبناء الوحدات الكبرى شيئا فشيئا، الأول منهج تحليلي (Analytique) والثاني منهج تركيبي (Synthétique)» (برنار توسان: 16).

إن التركيب يدرس بنية الجمل سواء كانت مكتوبة أو منطوقة في اللغات، كما يدرس الإعراب والتصريف وترتيب الكلمات... والوحدة الدنيا للتركيب هي «المورفيم» (اللفظم)؛ وهو موضع تغيرات تصريفية، ويؤدي تغيرها إلى تغير في الدلالة، كما أن للمورفيمات والفونيمات نفس العناصرالدنيا مثل: الإبدال، اللاانقسامية، الاستقلالية المونيم (وهو أصغر وحدة دالة)، والسانتيم (وهو مجموعة المونيمات المركبة، مثل: امريء القيس، حضرموت) واللكسيم (وهو مونيم معجمي يتجلى في العلاقة الاستبدالية الاختيارية) بينما المورفيم (مونيم نحوي ويتجلى في العلاقة الترابطية التسلسلية).

3 – التصريف:

وهو دراسة الهيئة الشكلية للكلمات وما يطرأ عليها من تغيرات نحوية تنتج من التحويلات التركيبية من جمع وإفراد وتذكير وتأنيث... وهو ما يؤدي إلى تغير في الدلالة. نحو: (كتاب وكتب، سيارة وسيارات...).

4 - الدلالة:

سنبين في هذا العنصر، وفي عجالة، الفارق الجوهري بين علم الدلالة والسيميائيات، فهذه الأخيرة تبحث عن العلاقة الرابطة بين الدالات والمدلولات، في حين يهتم علم الدلالة بالمدلولات ودلالات اللغات، وباقي أشكال التواصل، وقد حدد عملها في التحليل البنيوي

للنصوص، محاولة الكشف في دلالة التعبير غير مهتمة بشكله، أما السيميائيات فقد تعدت النصوص الأدبية اللسانية إلى غيرها من أشكال التعبير غير اللسانية.

نستطيع القول إذن أن سيميائيات اللغة قد اقتصرت على الأصوات والكتابات اللغوية الصادرة عن الإنسان، حيث درست النصوص الأدبية واللغات والنصوص العادية وغيرها، غير خارجة عن إطار اللسانيات ولعب الدال والمدلول فيها دورا بارزا، وتعدت اللسانيات إلى باقي الرموز اللغوية، مؤولة إياها حسب العرف والتواضع وحسب السياق الثقافي والأنثربولوجي، وهو ما سنوضحه في العنصر الموالي.

II - السيميائيات غير اللغوية:

هذا هو المجال الأوسع الذي ركزت عليه السيميائيات خصوصا في أيامنا هذه، وقولنا عنها غير لغوية فمعناه أنها ذلك الكم الهائل من أنظمة التواصل التي تبدو لنا على هامش حياتنا في حين نجدها تحمل من الدلالات ما تساهم في توضيح اللغة، أو مساندتها، أو قول ما لا يمكننا قوله بواسطتها، إننا نقصد بها ما يخص حواسنا الخمس: السمع، والبصر، والذوق، والشم، واللمس.

1 - العلامات الشمية:

لم تتوصل السيميائيات إلى تطبيق دقيق ومنهجي على مثل هذه العلامات، إلا أنها تحاول الكشف عن دلالاتها، إن حاسة الشم كما هو معروف هي التي تساعدنا على التمييز بين الروائح الرديئة والجيدة فالجيدة من أصل نباتي (ورود، عطر حشيش، خشب...) أما الرديئة فهي من أصل حيواني (جسدي)، ومنها ابتكر الإنسان العطر كقناع شمي، كما عبر عنه «برنار توسان»، وهي ثقافة اجتماعية شمية، خصوصا في عصرنا؛ عصر مقتنيات مواد التجميل، ولأن الفعل

التواصلي للرائحة ذو طبيعة فيزيولوجية طبيعية، حتى وإن استعملناها كناية عن بعض المواقف، كما له مقاربة إيديولوجية وتاريخية، فإن سيميائيات الروائح لم تخلق بعد على المستويين المنهجي والنظري، إلا من خلال تفسير بعض إشهارات العطور. هناك أيضا عناصر أولية للتواصل الإنساني الشمي كرائحة الطعام، لكن لا زالت هناك العديد من الروائح تصنف في لائحة البذيء والطيب، وقد ترك الشم كما يرى «برنار توسان» لجانب المصطلحات البذيئة فالنخير والإفرازات الأنفية منفرة، لكن تبقى للشم أهميته في التواصل، فلو لم تكن لدينا هذه الحاسة لما استطعنا التمييز بين الروائح ولما تذوقناها، وجميعنا نحس بهذا الإحساس عند إصابتنا بالزكام، هل نستلذ طعاما أو نحس بمذاقه؟ كلا.. إننا نشعر وكأننا مغيبون عن جزء من عالمنا الخارجي، وقد استطاع «سيغموند فرويد» أن يتوصل إلى أن الرضيع يتواصل بواسطة الرائحة قبل استعماله لحاستي السمع والبصر ليتعرف على أمه التي تعود شم رائحتها وهو داخل رحمها، أو حتى عند عملية الإرضاع، هذا في مجال الروائح الطبيعية، أما في غيرها من الروائح الصناعية فنجد العطور كما أسلفنا كبديل اجتماعي، ويرى «سعيد بنكراد» أن الشم يحدد نوعية العلاقات بين الكائنات البشرية (وكذلك الحيوانية) كعلاقة الرجل بالمرأة وعلاقة الجسد الحي والجثة، الطبيعي والاصطناعي، الإفراز الجسدي (العرق) ورحيق الطبيعة، وضرب مثالا بإشهارات العطور، إذ لا يمكننا تصوير الروائح إلا من خلال دلالاتها، كاستثارة عطر الأنثى لرجل فيهديها الورود أو يعرض عليها الزواج... يقول: «وهذه حالة ضمن مجموعة حالات يحددها الشم باعتباره بناء ثقافيا يستمد قوته الإبلاغية والتدليلية من وضعه ضمن نسق من العلامات المقعدة» (سعيد بنكراد)، وهذا يعطينا فكرة ولو بسيطة عن أهمية الشم في حياتنا باعتباره إحدى وسائل التواصل بالعالم الخارجي،

وكذا عن إمكانية دراسته سيميائيا.

2 - العلامات اللمسية:

هي قليلة الاستعمال في علاقاتنا الإنسانية، تبرز أهميتها في مراحل نمو الطفل الأولى، إذ يجب على الطفل أن يتحسس كل شيء حوله ويكتشفه: االبرودة والحرارة، الصلابة والنعومة... وكذلك ما يفعله الكبار عندما يتحسسون النسيج، واللباس، كما تزداد أهمية اللمس عند العميان، لأنهم يستخدمونها كبديل لغوي (نظام برايل للعميان)، إذ أنها أهم حاسة تربطهم بالعالم الخارجي، وتظهر أكثر في العلاقات الجنسية، لقد حاول علماء السيميائيات الكشف عن دلالات هذا المجال، ولكنه لا زال قيد المحاولات الجادة، ولم ينبثق عنه الشيء الكثير.

3 - العلامات الذوقية:

أهم علاقة تنشأ عن هذه الحاسة هي علاقة الإنسان بطعامه وتذوقه له، إذ أنه يعقلن طريقة أكله، وكما وضح «ليفي شتراوس» فإن هذا كان منذ استطاع سلفه طبخ طعامه «من الطبيعة إلى الثقافة منذ اللحم المطبوخ ثم المغلي» (برنارد توسان: 26)، وقد حدد «ليفي شتراوس» الوحدة الذوقية الدنيا الدالة وهي الذوقة (Le gustème) بواسطة أنظمة تعارضات داخل تصنيف المعطيات الذوقية (حلو/ مالح، نيء/ مطبوخ، مشوي/ مغلي...) والسيميائيات تطمح إلى أن تنظر لهذا المجال.

4 - العلامات الإشارية (Gestuel) أو الإيمائية (Kinésique):

هي علامات لها أهميتها في حياتنا إذ تستعمل كبديل للكلمات الفاحشة وكبديل نهائي للكلام عند الصم - البكم، وقد حدد «أمبرتو إيكو» العلامات الإيمائية «كمجموعة دالة للإشارات المتفق عليها اجتماعيا، والمسمى «*Kinème*» الإيماءة كوحدة دنيا ذلك» (برنار

توسـان: 27)، كمـا نسـتعملها فـي حالـة عجزنـا عن وصف شـيء ما بلغة أجنبية، فنشـير إليه أو نومئ إليه فتصبح لدينا لغة عالمية بديلة، إذ أن جميع الثقافات لديها هذا النوع من اللغة، مثل قبضة اليد، الدالة على الترحاب قد لا تكون موجودة عند بعض الثقافات، وقد تدل اليد المقبوضة على البرد القارس، أو تدل على ازدحام الناس في بعض المناطق، وقد أصبحت الإيماءات مسننة ومقننة لأنها عبارة عن رموز حاملة لدلالات معينة، بل ذهب «ديكرو» كما وضح «برنار توسان» إلـى وضـع «نحـو الإيمـاء» (برنار توسـان ص 28)، وقد أوضح ذات المؤلف أن الدراسات السيميائية في هذا المجال اقتصرت على تبيان دلالات الإيماءات، دون الاهتمام بها نفسها، فيقول: «يجب - ولكن إذا كان ممكنا؟ - تصنيف الأشكال تعداد الحركات، تحديد أصولها، وضع تسمية للإيماءات في أصناف دلالية، وهكذا نحصل على نوع مـن «النحـو» الإشـاري علـى غـرار ما فعلنا باللغـة الكلامية وبميادين أخرى» (برنار توسان: 28). أما «سعيد بنكراد» فيذهب إلى تصنيف اسـتعمالات الإيماءة أو أجزاء الجسـد بصفة عامة فيقول: «وبالعودة إلى الأجزاء ندرك تفاوتها في القيمة والموقع والحجم إنها محكومة بالاسـتعمالات: الاسـتعمالات العمليـة (النفعيـة) والاسـتعمالات الغريزية، والاسـتعمالات الثقافية/ الأسـطورية فالجسـد باعتباره بؤرة لتجلي العملي والغريزي والوظيفي والأسطوري/ الثقافي يعيش بشكل دائم تحت التهديدات المستمرة للاستعارات الإيحائية (الاستعارية)» (سعيد بنكراد). إذن نحن نقرأ تأويل الإيماءات ودلالاتها والنصوص المتولدة عنها كما يجعل «العين واليد» قمة التجلي الثقافي والعملي من خلال وظيفتهما بينما الرجل محايدة ونصوصها ضعيفة التجلي، ونستطيع القول أن للإيماءة دورا مهما إلى جانب اللغة، ذلك أننا عرفنا أن الإنسـان القديم كان يشـعل نارا أثناء سـمره حتى يشـاهد محدثه،

ويرقب حركاته أثناء كلامه ذلك أن المعنى يبدو أكثر جلاء وتأثيرا وتثبيتا من خلال الحركات المصاحبة له «فالإيماءات ليست مرادفا لأصل لساني الإيماءة جزء من نسق واللسان نسق من طبيعة أخرى» (سعيد بنكراد)، و«الوحدات الإيمائية تنتج وتدرك وتؤول داخل سنن معين، ومعنى هذا أيضا أنها تشكل لغة ويجب التعامل معها باعتبارها نسقا يملك قواعده وقوانينه ونمط اشتغاله» (سعيد بنكراد)، ويضرب مثالا على تنوعها بحركات الفلاحين وإشاراتهم؛ فإيماءاتهم واسعة وعريضة لامتداد بين اليد وأدواتهم الفلاحية المشتغلة على الأرض، كما يتجلى الاختلاف من خلال الصوت والفضاء الشاسع، وإيماءات الرجال والنساء، وهكذا مع أهل الحضر والبدو... فالإيماءات إذن وإن بدت هامشية في حياتنا إلا أن القارئ الحاذق لها يدرك أية أهمية تحملها، وأية معاني ونصوص تنجزها، وعلينا نحن استنطاقها وتأويلها، كل حسب نسقه الثقافي الذي أنشئ في مجتمعه.

5 – العلامات السمعية:

إننا ندرك دلالات الأصوات من خلال حاسة السمع، المرتبطة كثيرا بالإدراك، وقد قسم «برنار توسان» أنظمة التواصل السمعي إلى ثلاثة: الظواهر الفظة ولها دلالات خاصة «كرغي الصبيان، وقهقهات مختلفة والحاكيات الصوتية...» (برنار توسان: 29)، - والأغلب أن هذه العلامات تتجسد ممثلة في القصص المصورة -، والثانية هي الأصوات الطبيعية، يقول عنها: «إنه الضوضاء الذي يحيط بنا ويمكن تسجيله أي أن يصبح ثقافة، إنه خوار الثور الذي يعلن عن حضوره، ضوضاء الزجاج المكسر، رنة الهاتف...» (برنار توسان: 29)؛ أي كل ما يمت بصلة إلى الطبيعة الأم دون تدخل الإنسان فيها وهي مرجع كل الثقافات، إذ ينطلق الإنسان من الأصوات الطبيعية ليشكل أصواتا اصطناعية، والثالثة طبعا هي الأصوات الثقافية وهي

التي يهدف الإنسان من خلالها إلى التواصل كالموسيقى فهي موحية ودالة، كما أن لها نظاما خاصا يتشكل من السلم الموسيقي، والدرجات الموسيقية المتطورة، فهي أولا محاكية للطبيعة، وثانيا مرآة لعبقرية الإنسان في إنتاج دلالاته بواسطة نظام من الرموز الصوتية السمعية، وهي أيضا مادة مكتوبة، تشبه اللغة إلى حد بعيد من خلال بعديها الصوتي والكتابي.

6 – العلامات السمعية – البصرية:

إنها وليدة العصر الحديث، عصر التكنولوجيا المتطورة، تتمثل مظاهره في: التلفاز الهاتف المحمول، الكمبيوتر... وهو يطابق ما بين الأيقونة والصوت، وقد بدأ العمل في هذا المجال أولا سوسيولوجيو التواصل، وكان «ماك لوهان» أبرزهم، ثم تبنتها السيميولوجيا فيما بعد، كشكل من أشكال التواصل، فهو أكثر محاكاة للواقع، ونقلا لحقائقه، فنحن في حياتنا اليومية نسمع أصواتا ولغات، ونرى إيماءات وصور، واستخدام هاتين الحاستين مرتبط بالإدراك والفكر أشد الارتباط، وهذا ظاهر خصوصا في عصرنا الحالي، إذ هما أنجع وسيلتين لتعليم اللغات. كان الشعر قديما يفهم ويحفظ من خلال السماع، واليوم بفضل الكتابة استطعنا قراءته وسماعه وترسيخه أكثر في الأذهان، وقد درست السيميولوجيا هذا النوع من العلامات في عدة فنون مثل: السينما، المسرح، الإشهار...

أما عن نظريات هذه العلامات وكيفية تطبيقها فقد ظهرت بشكل واضح من خلال دراسة كل منها على حدة أي دراسة السمعي من جهة، والبصري من جهة أخرى، هذا الأخير الذي سنتحدث عنه في العنصر الموالي.

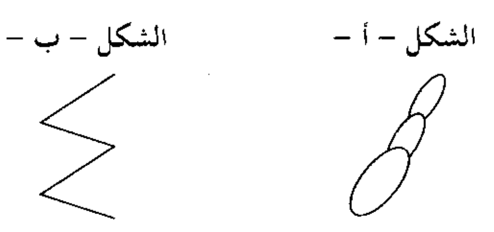
7 – العلامات الأيقونية (البصرية):

تعد دراسة العلامات الأيقونية من أهم دراسات السيميولوجيا بعد اللغة، وقد سبقت إليها دراسات تاريخ وسوسيولوجيا الأيقونة، ثم

أضافت السيميولوجيا عليها وطورتها، فالأيقونة: «هي حصيلة مجموعة من الإجراءات الخطابية التي تستند إلى التصور - وهو تصور نسبي على كل حال - الذي تتبناه ثقافة ما من أجل تقطيع الواقع» (سعيد بنكراد)، والصور ذات طبيعة مسننة لأننا لا نستطيع إدراكها مباشرة كما نعتقد بل نحتاج إلى وسيط، هذا الوسيط هو المؤول الذي يفسرها، فهي عبارة عن تمثيل واقعي ينتقل إلى الذهن ليترسخ فيه كموضوع، لكن علينا تقنينه وتحديده حتى نتعرف على هذا الموضوع، وهي حاملة للدلالة والتواصل والتمثيل، وقد أطلق «إيكو» على النموذج الإدراكي اسم «سنن التعرف» «الذي يشكل المعرفة الأولية التي تساعد الذات المدركة على فك رموز مجمل الصور البصرية وربطها بالتجربة الواقعية التي نشير إليها» (سعيد بنكراد). أما دال الصورة ومدلولها، فعلاقتهما اعتباطية، والإنسان يقوم بإدراكها وتقنينها، ويرى «سعيد بنكراد» أنه لإدراك كل من العلامة الأيقونية ومضمونها الدلالي علينا الإلمام بمعرفة سابقة لسببين يجملهما قائلا: «1 - إن ما تدركه العين هو علامات لا موضوعات معزولة والعالم تسكنه العلامات وليس خزانا للأشياء. 2 - إن العلامة الأيقونية لا تدل من تلقاء ذاتها فالمعنى داخلها يستدعي استحضار التجربة الثقافية كشرط أولي للإمساك بممكنات التدليل» (سعيد بنكراد) أي أن مثل هذا النوع من العلامات خاضع للتسنين العرفي التواضعي، وهذا ما يدعى بالرابط والذي سماه «أمبرتو إيكو» بـ«السنن الأيقوني» مهمته «إقامة علاقة دلالية بين علامة طباعية وبين مدلول إدراكي مسنن بشكل سابق؛ أي إقامة علاقة بين العناصر المميزة داخل السنن الطباعي وبين تلك المميزة داخل «سنن معنمي»، يعد هو ذاته حصيلة لعملية تسنين سابقة على التجربة المدركة» (سعيد بنكراد)؛ أي أن العلامة الأيقونية ليس لها نفس خصائص الموضوع الممثل، فهي تقوم بإنتاج أو حمل بعض

صفات الموضوع وانتقائها لتدل عليه ونذكر ها هنا مثال الباحث«سعيد بنكراد»، والمتعلق برسم بياني خاص بإنسان، فنحن نتعرف عليه أنه لفصيلة بشرية وليست حيوانية، رغم عدم اكتمال الصورة، ولكن يوجد في هذا الرسم أهم الخصائص التي يتميز بها الإنسان كونه كائنا يقف على رجلين، مستقيم، غير منحني... وغيرها من الصفات، ولن نحتاج بذلك إلى التفاصيل الدقيقة من لون شعر وعين وطول أو قصر، المهم توفر الميزات المشتركة لدى جميع البشر «فالتناظر داخل هذا الرسم بين الدال ومرجعه ليس نوعيا بل علائقيا، فما يعيد الرسم البياني إنتاجه هي علاقات الموضوع الداخلية لا خصائصه الخارجية» (سعيد بنكراد)، إذ أن العين تبحث عما هو مشترك، لا ما هو مخصوص لدى فرد، ولكن دلالة الصورة غير موجودة داخلها بل تكمن خارجها، لأنها وليدة التسنين الثقافي كما أشرنا سابقا، فالإنسان منذ عصور غابرة ألف على إضفاء الدلالات في كل ما حوله حتى تكاد جميع الأشياء المحيطة به تتحول إلى رموز حاملة لمدلولاتها يتواصل من خلالها بسهولة ويسر ويتجلى ذلك في اختلاف الدلالات من مجتمع إلى آخر، إذ لكل منطقة تأويلات ومدلولات عديدة لوسائل وأنماط عيشها. والذي يميز بين التجربة الواقعية والعلامة الأيقونية استنادا إلى «سنن التعرف» حسب «إيكو» هو أن «مضامين مجموعة من الوحدات الثقافية تتوزع على عناصر من طبيعة بصرية وأخرى من طبيعة أنطولوجية وثالثة من طبيعة عرفية، الأولى مرتبطة عادة بالتجربة الإدراكية السابقة، أما الثانية فتتعلق بالخصائص التي هي في الواقع من طبيعة إدراكية أسندتها الثقافة إلى الموضوع، أما العناصر الثالثة فهي عرفية بشكل خالص وتعود إلى الأعراف الإينوغرافية» (سعيد بنكراد). وهذا ما يحدث في نظام الخطوط، وقد مثل الباحث «سعيد بنكراد» ذلك بالمثالين التاليين:

الشكل – أ –   الشكل – ب –



فالأول كما يقول يشبه صوت على شاكلة bou bou bou والثاني حركة ارتجاجية تشبه الحرف zzz، كما فسر دلالة الخط المستقيم سواء كان عموديا أو أفقيا الذي يدل على الهدوء والصلابة والحسم، والخط المنحني اللامتوازن الذي يشير إلى الليونة والحنان والأنوثة... وهناك دلالة للأشكال أيضا، كالمربع الذي يرمز إلى الأرض في تقابلها مع السماء ليدل بذلك على الثبات والسكونية، وقد يرمز في سياقات أخرى إلى الصلابة، والدائرة إلى الكلية غير القابلة للتجزيء فحركتها مطلقة رمز لها بالزمن المتتابع، أما المثلث الساكن الثابت فيشير إلى العلاقات المنطقية وبالتالي على الفكر والتركيز (سعيد بنكراد)، ويضيف إلى أن «كاندينسكي» و«إيتن» حاولا إقامة مطابقة بين بعض الألوان والأشكال «فالدائرة هي العالم الروحي للمشاعر والنفحة المتموجة، لذلك فهي تتطابق مع اللون الأزرق، أما المربع فهو العالم المادي للجاذبية والكونية لذلك يتطابق مع اللون الأحمر، أما المثلث فهو العالم المنطقي والفكري، عالم التركيز والضوء، لذلك فهو يتطابق مع اللون الأصفر» (سعيد بنكراد)، وهذه المقابلات تبقى نسبية إذ لكل وجهة نظر في تصنيف الألوان والأشكال ودلالاتها، كما يشعر وكما تواضع عليه مجتمعه.

كما أعطى لنا «إميل بنفينيست» مثالا عن الإشارات البصرية وتحدث أولا عن ميزات النظام السيميولوجي وهي: 1 – كيفية تأدية الوظيفة.2 – مجال صلاحية النظام. 3 – طبيعة علاماته وعددها. 4 –

نوعية توظيفه (إميل بنفينيست: 178). ومثل بها من خلال نظام إشارات المرور، فكيفية تأدية الوظيفة بصرية، وهي الحاسة المستخدمة، وعادة ما تكون في النهار، وفي الهواء الطلق، ومجال الصلاحية تنقل السيارات على الطريق، علامات النظام التعارض اللوني بين الأخضر والأحمر ومرحلة وسيطة هي الأصفر وهو نظام ثقافي الأصل (الانتقال بين لونين لا أكثر) أما نوعية التوظيف فعلامة تعاقب لا تزامن بين الأخضر والأحمر تعني طريق مفتوح/ مغلق وفي الأمر اعبر/ قف.

وفي الختام سنحاول التمييز بين العلامات الاتفاقية الاصطلاحية ونظيرتها التصويرية البصرية كما وضحها «يوري لوتمان» في إحدى مقالاته، حيث يرى تماثل كل من الكلمة والصورة ثقافيا رغم استقلاليتهما، إذ لكل منهما تاريخها ووجودهما ضروري لتطور الثقافة كما أنهما تتنافران وتحول كل منهما الأخرى لتشكلا معا عملية الفهم الثقافي للعالم خصوصا في الفن، فالعلامات القولية كالشعر والقصة تحاول أن تصنع صورة قولية تبرز طبيعتها الأيقونية من أصوات ونحو وكتابة، وكذلك الفن يشرح نفسه بشكل أفضل عن طريق الكلمات، أما الفروقات التي تميزهما فتتمثل في:

1. دليل اللغة ومدلوله اعتباطي إلا أننا تواضعنا على اصطلاح الأشياء بتلك المصطلحات دون علاقة معللة مع مضمونها فنحن من يصنع تلك المضامين كاتفاقنا على أن الأخضر يدل على حرية الحركة، بينما يشلها ويوقفها الأحمر، وكذا مع مثال الكرسي إذ أننا اتفقنا أنه للجلوس ولكن أصواته (ك ر س ي) غير دالة على وظيفته تلك أما إذا رأينا كرسيا وقلنا أنه يشبه المائدة (بصريا) فهذا غير معقول للاختلاف الأيقوني بينهما.
2. العلامات الأيقونية تفهم بسهولة ويسر، ويضرب مثالا بعلامات الطريق وهو قاطرة أسفلها ثلاثة خطوط مائلة صورة القاطرة

مفهومة فهي تصويرية، وتعني تحذيرا من وجودها، أما الخطوط الثلاثة أسفلها فهي اتفاقية تحتاج إلى معرفة مسبقة بنظام المرور.

ولكن الصورة أيضا ذات علامة اتفاقية لأنها مجرد تخطيط لا صورة مكتملة للقاطرة، ومن هذا يمكننا اعتبار أن كلتا العلامتين اللغوية والأيقونية مترابطتان إذ لا تكفي الصورة وحدها لإبلاغ رسالة تحذير أو تعريف بشيء ما أو ما شابه وإنما تلزمها الكلمة.

3. تختلف درجة اتفاقية العلامات الأيقونية بمنطقة ثقافية معينة، مثل اللوحات الأوربية لا يستطيع المشاهد الصيني فهمها إلا باطلاعه على ثقافة الأوربيين في تفسيرها لذا وجب إرفاقها بكتابات توضيحية وليس في كل الأحوال.
4. العلامات التصويرية «أقل درجة» من الكلمات، ويوضح الكاتب ذلك كون الصورة تعكس الحقيقة في كل الأوقات عكس الكلمات ضاربا المثل الشرقي القائل: «أن تراه مرة واحدة خير لك من أن تسمع عنه مائة مرة».
5. تسهل على العلامات الاتفاقية دخولها في تركيب وسياق معين فهي تتحد مع مثيلاتها من الكلمات لتشكل جملة أو نصا ينتج معنى، في حين يصعب ذلك بالنسبة للصور، إذ لا يمكننا بناء عبارة بمجموعة من الصور في إحدى الواجهات المحلية أو ما شابه (يوري لوتمان: 269 - 272)، يقول: «إن للعلامات الاتفاقية قدرة على السرد وعلى خلق نصوص سردية، أما العلامات التصويرية فلا تقوم إلا بوظيفة التسمية» (يوري لوتمان: 272).

كانت هذه إذن جولة في عالم السيميائيات بشقيه: اللغوي وغير اللغوي، وقد وضحناه أكثر في فنونه المختلفة من سينما، ومسرح، وإشهار، وصورة، وفن، وغيرها، والتي جسدت المجالين خير تجسيد،

فكانت مرتع مختلف الإشارات، والتحليلات، رغم قلة الدراسات الخاصة بإشارات مثل: الشمية، والذوقية، واللمسية، لكن حسبنا ما أوردناه حتى نطلع على مختلف العلامات السيميائية.

المراجع

1. إميل بنفنست: سيميولوجيا اللغة. من كتاب: سيزا قاسم وآخرون: مدخل إلى السيميوطيقا: السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد.
2. برنار توسان: ما هي السيميولوجيا؟
3. سعيد بنكراد: السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها.. www. saidbengrad.com
4. يوري لوتمان: سيميوطيقا السينما: من كتاب: سيزا قاسم وآخرون: مدخل إلى السيميوطيقا: السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد.

سيميولوجيا التواصل

Sémiologie de Communication

تعددت اتجاهات السيميولوجيا بتعدد المنطلقات الابستمولوجية لعلمائها، وتعتبر «سيميولوجيا التواصل» اتجاها قويا فرض نفسه وأفكاره على الكثير من الباحثين، خاصة أقطاب المدرسة الفرنسية أمثال «بويسنس» و«بريبطو»، و«مونان»، و«كرايس»، و«أوستين»، وهو اتجاه استمد الكثير من مفاهيمه من أفكار اللسانيات، حيث لا نكاد نجد اختلافا بينه وبين ما جاء به «دو سوسير» سوى في بعض الإضافات التي أضافته السيميولوجيا، فما هي هذه الإضافات يا ترى؟

يستند هذا النوع إلى بعض أفكار «دي سوسير» حول اللغة، التي يقول بشأنها «اللغة نظام من الإشارات التي يعبر بها عن الأفكار» (عبد الله الغذامي: 43)، وقد ذكر كل الإشارات اللغوية وغير اللغوية، ولكنه جعل اللغة أشدهن أهمية، وقوله «يعبر بها عن أفكار» يحيل إلى أنه يريد أن يجعل من الإشارات فعلا تواصليا مع الآخرين، وبقصد من المتكلم، الحقيقة أنه قد أشار إلى ذلك صراحة «حين ذكر أن الفكرة القائلة بأن اللغة هي نظام من أنظمة الاتصال [فقط] لم يبلورها كما ينبغي» (عبد الله إبراهيم، وآخرون: 86)، ليأتي أصحاب سيميولوجيا التواصل ليطوروا هذه الآراء ويشبعوها تفصيلا، فقد أكد كل من «بريتو ومونان وأندريه مارتيني، وبويسنس على أن وظيفة اللسان الأساس هي التواصل، ولا تختص هذه الوظيفة بالألسنية، وإنما توجد أيضا في البنيات السيميائية التي تشكلها الأنواع الأخرى غير اللسانية» (رشيد بن مالك: 31)، ويؤكد معظم الباحثين في هذا

المجال أن الولادة الفعلية لسيميولوجيا التواصل كانت على يد «إيريك بويسنس»، ومنهم أصحاب كتاب «مدخل إلى السيميولوجيا (نص/ صورة)» حين يقولون «كان ميلاد سيميولوجيا التواصل مع «إيريك بويسنس» الذي نشر عام 1943 كتاب «اللغات والخطاب» محاولة في اللسانيات الوظيفية في إطار السيميولوجيا» (دليلة مرسلي وآخرون: 14). ثم أتى أنصار «دو سوسير» في هذا الاتجاه ليضعوا شروطا لسيميولوجيا التواصل، وأبرز هذه الشروط «القصدية»؛ إذ يجب «أن يتوفر القصد في التبليغ لدى المتكلم، وأن يعترف متلقي الرسالة بهذا القصد» (رشيد بن مالك: 192).

إذا نظرنا إلى السيميولوجيا من هذه الزاوية فإنها تظهر - كما يقول رشيد بن مالك - كوصف لسير جميع الأنظمة التواصلية التي بموجبها يمكن أن نقر بوجود قصد في التبليغ، ويساعدنا مقياس القصد في التبليغ على التمييز بين الوحدات التي من أجلها يتوفر القصد في التبليغ وتسمى «أدلة»، والوحدات التي ينعدم فيها القصد في التبليغ وتسمى «إشارات»، ولعل اشتراطهم لتوفر القصد في الوحدات الأولى - أي الأدلة - يعود إلى كون العلامة عندهم «تتكون من ثلاثة عناصر: الدال، والمدلول، والوظيفة أو القصدية» (جميل حمداوي: 89)، وهؤلاء اللسانيون والمناطقة لا يهمهم من الدوال والعلامات السيميائية غير الإبلاغ، والوظيفة الاتصالية أو التواصلية، وهذه الوظيفة لا تؤديها الأنساق اللسانية فحسب، بل هناك أنظمة سننية غير لغوية ذات وظيفة سيميوطيقية تواصلية، أما الوحدات التي ينعدم فيها القصد والتي سماها «رشيد بن مالك» بالإشارات، فنعتقد أنه يقصد بها المؤشرات؛ ذلك أنه «إذا كانت الإشارات يوجد فيها القصد في التواصل (...) فإن المؤشر حسب «بويسنس *F.Buyssens*» ينتج في غياب الإرادة القصدية التواصلية» (أنور المرتجي: 6)، فقد يكون

«رشيد بن مالك» لم يحسن الترجمة، وهذا تخريج من عندنا ليس إلا، خاصة وأننا وجدنا «دليلة مرسلي» في حديثها عن هذه الوحدات أيضا لم تقل بمصطلح «إشارات» وإنما قالت «أمارات». وقصد التواصل يعني أنه «لا يمكن أبدا أن يكون هناك مسار سيميولوجي بدون علم أحد الطرفين: الباث والمتلقي» (دليلة مرسلي: 15)، كيف وهما الأساس في العملية التواصلية.

إن مهمة السيميولوجيا عند أصحاب هذا الاتجاه تتمثل في البحث عن طرق التواصل؛ أي - كما يشرح «بويسانس» - «دراسة الوسائل المستخدمة للتأثير على الغير والمعترف بها بتلك الصفة من قبل الشخص الذي نتوخى التأثير عليه» (دليلة مرسلي: 14)، هذا ونجد الاهتمام بعنصر قصدية التواصل عندهم يصل إلى مطالبة بعضهم مثل «بويسنس» و«بريطو» و«مونان» تلافيا لتفكيك موضوع السيميائية بالعودة إلى الفكرة السوسيرية القائلة بالطبيعة الاجتماعية للعلامات، فحصروا السيميائية بمعناها الدقيق في دراسة أنساق العلامات ذات الوظيفة التواصلية فقط (جميل حمداوي 89)، فهؤلاء السيميولوجيون لا يكادون يختلفون في شيء عما جاء به «دو سوسير» في حديثه عن الإرساليات اللغوية يؤكد ذلك قول «بويسنس» صراحة «المقياس الأساس القاضي بأن هناك سيميوطيقا أو سيميولوجيا إذا حصل التواصل» (عبد الله إبراهيم وآخرون: 85)، ومن هنا نستنتج أنه إذا كان «دو سوسير» قد ذكر الفكرة القائلة بأن اللغة نظام من أنظمة التواصل، ولم يشرحها ويبلورها جيدا، فإن أصحاب هذا الاتجاه قد أشبعوها تحليلا وتفصيلا، وبالإضافة إلى هذا الشرط الذي يصر عليه أصحاب هذا الاتجاه، والذين نحسبهم قد تأثروا بآراء «جاكبسون» في نظرية الاتصال إلى جانب أفكار «دو سوسير»، نجدهم يلمون على شرط آخر وهو شرط «التأثير على الغير»؛ ذلك أن التأثير يعد «وظيفة

أساسية للكلام في حقل السيميولوجيا» (رشيد بن مالك: 172)، فهو - أي التأثير - عندهم ضروري جدا إلى درجة أنهم جعلوا هدف سيميولوجيتهم الأساسي هو الإبلاغ والتأثير على الغير عن وعي، أو عن غير وعي، أما السبب في كون التأثير حادثا لا محالة، وإن كان دون إرادة ذلك، فنعتقد أنه يعود إلى طبيعة الوسائل التي يستخدمها الباث والمتمثلة في «الأمارات والمعينات *Indications* (...) يمكن تقسيمها إلى ثلاث: الأمارات العفوية وهي وقائع ذات قصد مغاير للإشارة، تحمل إبلاغا طبيعيا وعفويا، والأمارات العفوية المغلوطة التي تريد أن تخفي الدلالات التواصلية للغة [كاستعمال شخص لهجات أخرى لنحسبه أجنبيا] والأمارات القصدية التي تهدف إلى تبليغ إرسالية مثل إشارات المرور» (جميل حمداوي)، ولسيميولوجيا التواصل - كما يؤكد أصحاب «معرفة الآخر» - محوران أساسيان هما التواصل والعلامة، ولكل من هذين المحورين تفريعاته، فمحور التواصل يقسم إلى تواصل لساني وتواصل غير لساني فالأول - أي اللساني - يتمثل في العملية التواصلية التي تتم بين البشر بواسطة الفعل الكلامي وما يتعلق بذلك من آليات مختلفة، أما الثاني - أي التواصل غير اللساني - فيسميه «بويسانس» «لغات غير اللغات المعتادة»، ويقسمه إلى معايير ثلاثة: معيار الإشارية النسقية، وتتجلى حين تكون العلامات ثابتة كعلامات السير، والمعيار الثاني هو «معيار الإشارية اللانسقية» وهي عكس الأولى؛ أي حين تكون العلامات متغيرة كالملصقات الدعائية، ثم يأتي المعيار الثالث، وهو «معيار الإشارية التي لمعنى مؤشرها علاقة جوهرية بشكلها» (عبد الله إبراهيم وآخرون: 88-89)، أما محور العلامة فيقسم - حسب هذا الاتجاه - إلى أربعة أصناف هي الإشارة، والمؤشر، والأيقون، والرمز:

1. **الإشارة**: وهي أنواع: كحمرة الأصيل، والإرهاصات المنبئة

بالثورة، وأعراض المرض، والبصمات والآثار الدالة على حضور، وأهم ما يميز الإشارة هو كونها مدركة ظاهرة، وهي رهن إشارة الإنسان الذي يملك حق تعريفها وشرحها كما يريد. ونفهم من هذه المواصفات التي يعطونها للإشارة، أنهم يقصدون بها الأمارات غير القصدية.

2. **المؤشر**: وقد عرفه «بريطو» بأنه العلامة التي هي بمثابة إشارة اصطناعية، هذا المؤشر وهو يفصح عن فعل معنى لا يؤدي المهمة المنوطة به، إلا حيث يوجد المتلقي له.

3. **الأيقون**: وهو علامة تدل على شيء تجمعه إلى شيء آخر علاقة المماثلة، إذ يتعرف على الأنموذج الذي جعل الأيقون مقابلا به.

4. **الرمز**: وهو عند «موريس» علامة العلامة، أي العلامة التي تنتج قصد النيابة من علامة أخرى مرادفة لها ومعنى ذلك أن العلامة اللغوية يصير لها مدلولا آخر كالسلحفاة رمز للبطء (عبد الله إبراهيم وآخرون: 94 - 95).

لقد كان اتجاه سيميولوجيا التواصل اتجاهاً ممتلكاً لشرعيته خاصة مع الفرنسيين الذين احتضنوا أفكار «دي سوسير» بكل صدر رحب، وزادوا عليها ما رأوه لائقا، وقد رأينا أن أهم ما يميز هذا الاتجاه هو التركيز على الوظيفة التواصلية، وضرورة التأثير على الغير، ناسين أو متناسين أن هدف السيميائية الأول هو الوصول إلى عمق الدلالة في صلب الحياة الاجتماعية بأي شكل كان.

المراجع

1. أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبـي.
2. جميل حمداوي: سـيميولوجيا التواصل وسـيميولوجيا الدلالة.. www.midouza.org.md
3. جميـل حمـداوي: سـيميوطيقا العنونـة. مـن مجلـة عالـم الفكر. المجلد 25/ العدد 03.
4. دليلة مرسـلي: مفاهيم أولية عن السـيميولوجيا. من كتاب: دليلة مرسلي وآخرون: مدخل إلى السيميولوجيا (نص/ صورة).
5. رشـيد بن مالك: قاموس التحليل السـيميائي للنصوص. (عربـي - إنجليزي - فرنسي).
6. رشيد بن مالك: السيميائية أصولها وقواعدها.
7. عبد اللـه إبراهيـم وآخـرون: معرفـة الآخـر: مدخل إلـى المناهج النقدية الحديثة (البنيوية - السيميائية - التفكيكية).
8. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية.

سيميائيات الدلالة

Sémiotique de Signification

انطلاقا من كون العلامات تحمل دلالات مختلفة تفهم بطرائق عدة، ومن كونها تتغير بتغير السياقات والمواقف، جاء أصحاب سيميائية الدلالة ليؤسسوا اتجاههم المتميز والمتشعب جدا، والمختلف اختلافا جوهريا عن اتجاه سيميولوجيا التواصل.

لقد جاء هذا الاتجاه كرد فعل على أصحاب سيميولوجيا التواصل، ولعل الرائد الأول له هو «رولان بارث» الذي قلب المقولة السوسيرية التي ترى أن اللسانيات ما هي إلا جزء من علم العلامات العام ليؤكد في كتابه «درس السيميولوجيا» أن «السيميولوجيا نفسها استمدت مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات التي أصابها التفكك والتقوض» (مختار ملاس: 12).

ويؤكد «رولان بارث» على أن علم الأدلة يعالج كل الشفرات التي تمتلك بعدا اجتماعيا حقيقيا حين يقول «ومما لا مراء فيه أن الأشياء والصور، والسلوكات قد تدل بل وتدل بغزارة، لكن لا يمكن أن تفعل ذلك بكيفية مستقلة، إذ أن كل نظام دلائلي يمتزج باللغة» (رولان بارث: 28)، ولسبب كون كل الأنساق الدلالية لا يمكن لها أن تتكون بمعزل عن اللغة، أولى «رولان بارث» أهمية كبيرة بهذه الأخيرة، لدرجة أنه قلب أفكار «دو سوسير» رأسا على عقب كما رأينا.

إن أهم ما يميز سيميائيات الدلالة أنها رفضت التمييز بين الدليل والأمارة، وكذلك تأكيدها على ضرورة التكفل عند كل دراسة لنظام

الدلائل باللغة باعتبارها واقعية اجتماعية (دليلة مرسلي: 17)، والتعامل مع اللغة بهذه الطريقة يعود إلى أن المعنى متغير، ويحمل دلالات مختلفة طبقا للبيئة الاجتماعية التي يتحرك فيها. فعند أصحاب الدلالة لا يمكن أبدا الفصل بين أمارة لا تتوفر على قصدية التواصل، ودلالة تتوفر على ذلك، بل نقول أننا نتعامل مع لغة تتأثر بالطبقة الاجتماعية التي تتكلمها، وصعوبة الفصل بين الدليل والأمارة هو المشكل الذي يثيره «لويس جان كالفي» حين يتساءل قائلا: «هل يمكننا دائما الفصل الواضح بين هذا وذاك؟ الطربوش العالي *Le chapeau* والكاسكيتة *Casquête*، لا شك أنهما أمارتان على الحالة الاجتماعية الذي يحمل أحدهما، غير أن بورجوازيا يمكنه أن يختار كسكيتة بغرض توصيل شيء ما في لحظة ما» (دليلة مرسلي: 17)، وانطلاقا من هذا الإشكال الذي يطرحه «جان كالفي» يمكننا أن تستنتج أنه لا يمكن أبدا التعرف على دلالة إشارة معينة دون الإحاطة بالحيثيات المتعلقة بكل من الباث والمتلقي، وبما يدور في وعيهما، ما دام أن الدال الواحد يحمل عدة مدلولات تخضع للطبقات الاجتماعية المختلفة وهذه النقطة بالذات تجعلنا نطرح سؤالا آخر يتعلق بالمعاني التي قد تخرج من وعي كل من الباث والمتلقي، أو قد تتعلق بذهن واحد منهما وتغيب عن ذهن الآخر، حيث أن كل شخص ونظرته المعينة وتحليله الخاص للعلامات المختلفة. وفي هذا الصدد تعطي «دليلة مرسلي» مثالا باسم «فاطمة» Fatma الذي استخدم من طرف المستعمرين في الجزائر وهو اسم انتقل من صنف أسماء العلم إلى صنف الأسماء المشتركة لأنه عرف تطورا استبداليا Paradigme: الفاطما La fatma، فاطمتي Ma fatma، فاطمة Une fatima، والذي استخدم لتعيين كل امرأة جزائرية (سواء كانت فاطمة أم لا وعادة ما تكون عاملة) (دليلة مرسلي: 18)، فبالنسبة لأصحاب سيميائيات الدلالة المعنى المعجمي غالبا ما يتطفل عليه معنى آخر، يكون شديد الاتصال

بالبيئة الاجتماعية.

إن عناصر سيميائيات الدلالة التي أفاض «بارث» في بحثها، تتوزع على أربع ثنائيات مستقاة من الألسنية البنيوية هي:

1. **اللغة والكلام**: لقد أفاض «دو سوسير» في شرح هذه الثنائية، ليركز اهتمامه على العنصر الأول كونه أكثر ثباتا، على عكس الكلام المتغير والزئبقي، ليأتي «بارث» ليؤكد أن في السيميائيات «تتعاقب اللغة والكلام من غير الانطلاق معا» (عبد الله إبراهيم وآخرون: 94)، فترجع بالتالي قيمة الكلام، فاللسان والكلام - كما يرى «بارث» - «من البديهي ألا يستمد أي واحد منهما تعريفه الكامل إلا من السيرورة الجدلية التي توحد بينهما معا» (رولان بارث 36) وحقا فالكلام واللسان سابق على اللغة تكوينيا، واللغة تتشكل منه، فإنه لا يكتسب قيمته إلا إذا كان في وسط اجتماعي متعاقد على لغة معينة، وهكذا فإن الكلام واللغة عنصران لا يمكن أن يستغني أحدهما عن الآخر، وهذه الجدلية - يقول «بارث» - يمكن أن ننقلها في علم الأدلة إلى أنساق دلالية أخرى، كنظام اللباس، ونظام الطعام، وقد أعطى «بارث» أمثلة كثيرة على ذلك في كتابه علم الأدلة، يقول مثلا عن اللباس «إنه لا وجود للكلام في اللباس المكتوب الذي تصفه صحيفة من صحف الأزياء بواسطة المتمفصلة، ولا يتوافق هذا اللباس «الموصوف» مع أي تنفيذ أو تأدية فردية لقواعد الموضة، بل هو مجموعة منتظمة من الأدلة والقواعد» (رولان بارث: 50). وإذا ما أردنا أن ننقل هذا المثال الذي أورده «بارث» شارحا به نظام اللباس إلى المفهوم اللساني لثنائية اللغة والكلام، فإننا نقول أن هذا اللباس الموصوف من قبل هذه الصحيفة يعد لغة؛ لأنه يحمل صفة الجماعية والاتفاق، في حين أن اللباس هذا لو جسد من طرف الأفراد لفظا وارتداء

يعد كلاما.

2. **الـدال والمدلـول**: مـن المعـروف أن هذه الثنائية هي التي تشـكل مـا اصطلـح عليـه فـي لسـانيات «دو سوسـير» بالدليـل، والـذي قامت عليه الدراسـات اللغوية بأجملها، وقد أخذ مفهوم الدليل في المفهوم السـيميائي، وخاصة عند أصحاب سـيميائية الدلالة أبعادا أخرى حيث لم يعد يسـتعمل بتلك البسـاطة التي اسـتعمله بها «دو سوسير»، بل إنه وبعد أن طوره «هيامسليف» معتبرا إياه مكونـا مـن دال ومدلـول، «يشـكل صعيـد الـدوال صعيد العبارة، ويشكل صعيد المدلولات صعيد المحتوى» (رولان بارث: 66)، وجعل لكل صعيد شكلا وماهية، يصبح لدى «بارث» وجماعته يتكون «مثل نموذجه من دال ومدلول (إن لون الضوء في قانون السير، مثلا، عبارة عن أمر يتعلق بمرور السيارات) لكنه يختلف عنه على صعيد الماهيات للعديد من الأنظمة الدلائلية (أشـياء، حركات، صور) ماهية عبارة لا يوجد كائنها الدلالة: وهي غالبا، أشياء للاستعمال، لكن المجتمع حولها لأغراض دلالية» (رولان بارث: 68)، ونفهم من هذا القول أن الدلالة الأولى أو الأصلية يحولها المجتمع إلى دلالات أخرى، ليصير الدال يحمل مدلولين أو أكثر، وبالتالي فالمدلول عند أصحاب سيميائيات الدلالة متعدد خاضـع لفهـم المتلقـي، فـي حين يبقى الـدال ثابتا لدى الجماعة المستعملة له طبعا.

3. **المركب والنظام**: هذه الثنائية الدوسوسيرية الذي رأى أن العلاقات الموجـودة بيـن الألفـاظ والكلمـات تتطـور علـى صعيديـن همـا: المركبات، والسلسـلة الكلامية، حيث أن كل لفظة تسـتمد قيمتها من تعارضها مع سابقتها ولاحقتها، أما الصعيد الثاني فهو صعيد تداعي الألفاظ خارج الخطاب أو الكلام، وقد توسع «جاكبسون»

في هذه المقولة، حتى اعتبره «بارث» فاتح الباب للعبور من الألسنية إلى السيميائية، حين قال «إن انفتاح «جاكبسون» على الخطابات التي تسيطر عليها الاستعارة أو المجاز المرسل يفتح الباب للعبور من اللسانيات إلى علم الأدلة» (رولان بارث: 95)، ويرى «بارث» أنه في التحليل السيميائي ينبغي، بل من المنطقي الشروع بالتقطيع المركبي، لأنه هو الذي يزودنا بالوحدات التي يجب تصنيفها في الجداول ويعطي «بارث» أمثلة على هذا، نختار منها نظام اللباس، والممثل في الجدول التالي:

	النظام	المركب
اللباس	فئة من الأثواب والقطع أو التفصيلات التي لا يمكن ارتداؤها في نفس الموضع من الجسم، في الوقت ذاته، والتي يؤدي التنويع فيها إلى تغيير الملبس: طاقية/ قلنسوة/ قبعة.	وصف عناصر مختلفة في الملبوس: تنورة – قميص – بلوزة – معطف.

4. **التقرير والإيحاء**: لقد رفض أصحاب سيميائيات الدلالة ما ذهب إليه أصحاب سيميولوجيا التواصل في إمكانية التمييز بين الدليل، والأمارة، لقد قال هؤلاء بأن ذلك صعب جدا، واقترحوا أن كل دليل له مستويان: مستوى تقريري، وآخر إيحائي، «فالدليل هو دائما إشارة، والمعنى يكون دائما مرافقا للتبليغ، ويكون المعنى التقريري دائما مرافقا للمعنى الإيحائي، وبالتالي تعنى سيميائيات ا المعاني بدراسة نظام الأدلة التي تستهدف المعاني الإيحائية» (رشيد بن مالك: 173).

كانت هذه أهم العناصر التي قامت عليها سيميائيات الدلالة، وقد أفاض «بارث» في شرحها في كتابه «مبادئ في علم الأدلة»،

وهي أهم العناصر والمبادئ التي قامت عليها النظرية السيميائية، لأنها كانت فعلا عناصر خادمة لمبادئ وأهداف هذه الأخيرة التي تسعى إلى الكشف عن كل ما هو جديد وغريب.

المراجع

1. دليلة مرسلي: مفاهيم أولية عن السيميولوجيا. من كتاب: دليلة مرسلي وآخرون: مدخل إلى السيميولجيا (نص/ صورة).
2. رشيد بن مالك: قاموس التحليل السيميائي للنصوص (عربي - إنجليزي - فرنسي).
3. رولان بارث: مبادئ في علم الأدلة.
4. عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة (البنيوية - السيميائية - التفكيكية).
5. مختار ملاس: دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث - عبد الله البردوني نموذجا -.

سيميوطيقا الثقافة

La Sémiotique de la Culture

رأينا في أنواع السيميائيات السابقة المتمثلة في: التواصل والدلالة، كيف أن لكل منها مجالات وخصائص تميزها عن الأخرى، أما الآن فسنلتفت إلى نوع ثالث نستطيع القول عنه - إلى حد ما - أنه يجمع بين النوعين السابقين لكنه مختلف عليهما في بعض الخصائص التي جعلت منه مجالا خاصا آخر من مجالات الدراسات السيميائية، هذا النوع يرتبط أكثر بالجانب التطبيقي، كون «السيميوطيقا» بهذا المصطلح تختص بالجانب التطبيقي في العرف العام، بينما تختص السيميولوجيا بالجانب النظري، لهذا فصلنا بين النوعين، وسنتعرف عن قرب على هذا النوع بذكر تاريخه وأهم عتباته.

تعود جذور سيميوطيقا الثقافة إلى فلسفة الأشكال الرمزية عند «كاسيرير» وإلى الفلسفلة الماركسية (رشيد بن مالك: 32)، أما أهم رواد هذا الاتجاه فنجد من الاتحاد السوفياتي «يوري لوتمان»، و«إيفانوف»، و«أوسبنسكي» و«تودوروف»، وفي إيطاليا «روسي»، و«لاندو»، و«أمبرتو إيكو»، ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن العلامة تكون من وحدة ثلاثية: المبنى - المدلول - المرجع (عبد الله إبراهيم وآخرون: 108).

تنطلق سيميوطيقا الثقافة - كما يقول «مبارك حنون» - من اعتبار الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقا دلالية، والثقافة عبارة عن إسناد وظيفة الأشياء الطبيعية وتسميتها وتذكرها (رشيد بن مالك: 32).

إن مفهـوم الثقافـة فـي الدراسـات السـيميوطيقية التصنيفيـة يعـد أساسـيا، لذلـك يجـب التفرقـة بيـن مفهومين لها: «مفهـوم الثقافة من منظور الثقافة ذاتها، ومفهوم الثقافة من منظور ما وراء النظام العلمي الذي يصنفها» (يوري لوتمان، بوريس أوسبنسكي: 295).

وقد أسس العلماء الذين ذكرناهم أعلاه مع علماء آخرين جمعية أطلق عليها تسـمية «جماعة موسـكو - تارتو» وقد بدأ عملهم المنظم والمنهجي في موسكو، وذلك بعقدهم لمؤتمر حول «الدراسة البنيوية لأنظمة العلامات»، ويمكن استخلاص المفهومات الأساسية التي تبناها هذا الاتجاه من الأبحاث التي قدمت في ذلك المؤتمر، وقد طرحت الأبحـاث المقدمـة للمؤتمـر اختلافـا كبيـرا وكان مبررهم أنها جميعها تشترك في سمة واحدة، وهذه السمة هي كونها أنظمة من العلامات، ومن هذا المنطلق نقع في إطار تناول العلم الجديد علم السيميوطيقا. وقـد كتـب افتتاحيـة المؤتمـر «إيفانـوف» وقـد رأى فيهـا أن الإنسـان والحيوان وحتى الآلات تلجأ إلى العلامات. ومن هذا المنطلق يقدم «إيفانوف» مفهوم النموذج والأنظمة المنمذجة والنمذجة، وقد أصبحت هذه المفهومات أسسا محورية في الدراسات السيميائية السوفياتية كلها، فتوصف الأنظمة السيميائية بأنها منمذجة للعالم، أي أنها تضع عناصر العالم الخارجي في شكل تصور ذهني هو نسق أو نموذج، ولذلك يرى «إيفانوف» أنه لا بد من تصنيف أنظمة العلامات في شكل تدرج هرمي، واللغة هي النظام الأول (عبد الله إبراهيم وآخرون: 108). فالتأكيد على أن اللغة الطبيعية هي الأساس والأهم في كل الأنظمة السيميوطيقية مبدأ قديـم جـدا، وذلـك لأهميتهـا الكبيرة فـي حفظ وصيانة أفكار وثقافات الشعوب، لذلك لا يستطيع «إيفانوف» تجاهل ذلك، والذي أكد أيضا علـى الجانـب التوصيلـي، فالأنظمـة لا تشـكل العالـم فحسـب، بل لها وظيفة أيضا هي نقل المعارف المختلفة، فاللغة عنده لديها أهمية كبيرة،

إن على الجانب التوصيلي، وإن على الجانب الفكري. ونلاحظ – كما أكد ذلك معظم الباحثين – أن مفاهيم «إيفانوف» الخاصة بالنمذجة قد استمدت من المدخل الرياضي والمنطقي للدراسات السيميوطيقية الذي بدأ مع «بورس»، أما مفاهيمه الخاصة بالوظيفة التواصلية فمستمدة من المدخل اللغوي الذي أرسى قواعده «دو سوسير»، وقد نظر هؤلاء العلماء المؤسسين لهذا الاتجاه أن العلامة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطار الثقافة، لذلك نراهم يتكلمون عن «أنظمة» دالة؛ أي عن مجموعة من العلامات المتدرجة والمتداخلة، ولابد من دراسة هذه الأنظمة من مناحي مختلفة، اجتماعية، اقتصادية، سلوكية، وغيرها، لذلك فهم يدرسون العلاقات التي تربط بين الأنظمة المختلفة كعلاقة الأدب بالبنيات الثقافية الأخرى كالدين والأشكال التحتية الأخرى ويحاولون الكشف عن العلاقات التي تربط تجليات الثقافة الواحدة عبر تطورها الزمني، أو بين الثقافات المختلفة أو بين الثقافة واللاثقافة (عبد الله إبراهيم وآخرون: 109)، إن الثقافة باعتبارها مجالا لتنظيم المعلومات، وجمعها في إطار واحد يكشف لنا على أن كل ما هو خارج الثقافة إنما هو فوضى، وإذا وصفنا المسألة من هذه الزاوية «يبدو الثقافي واللاثقافي مجالين يحدد كل منهما الآخر، ويحتاج إليه، إن آلية الثقافة نظام يحول المجال الخارجي إلى نقيضه الداخلي، يحول الفوضى إلى نظام، ويحول الجهلاء إلى علماء، والمذنبين إلى أولياء، ويحيل الفوضى إلى معلومات، ولأن الثقافة لا تعتمد في حياتها على التقابل بين المجالين الداخلي والخارجي فحسب، بل تعتمد على الحركة من أحدهما إلى الآخر، فإنها لا تحارب «الفوضى» الخارجية فقط، بل إنها تحتاجها أيضا، إنها لا تكتفي بتحطيمها، ولكنها أيضا تخلقها باستمرار» (ب. إ. أوسبنسكي وآخرون: 319).

بالإضافة إلى الاتجاه الروسي المتمثل في جماعة موسكو – تارتو

نجد اتجاها آخر اهتم بالظواهر الثقافية وشكل اتجاها خاصا سمي الاتجاه الإيطالي الذي كان من أبرز عناصره «أمبرتو إيكو»، و«روسي لاندي»، هذا الأخير الذي يرى أن الثقافة لا تنشأ وتتطور إلا بتوفر شروط ثلاثة هي:

«أ. حينما يسند كائن مفكر وظيفة جديدة للشيء الطبيعي.

ب. حينما يسعى ذلك الشيء باعتباره يستخدم إلى شيء ما، ولا يشترط أبدا قول هذه التسمية بصوت مرتفع كما لا يشترط فيها أن تقال للغير.

ج. حينما نتعرف على ذلك الشيء باعتباره شيئا يستجيب لوظيفة معينة، وباعتباره ذا تسمية محددة، ولا يشترط استعماله مرة ثانية، وإنما يكفي مجرد التعرف عليه» (جميل حمداوي: 95).

إن «أمبرتو إيكو» لا ينظر إلى الأشياء في استقلاليتها، وإنما في ربطها بالسلوكات المبرمجة من طرف الأشخاص وبالتالي «فأي نسق تواصلي يؤدي وظيفة ما» (جميل حمداوي: 95).

أما «لاندي» فإنه يحدد سيميوطيقيته من خلال أبعاد البرمجة التي يمكن حصرها في ثلاثة أنواع:

«1. أنماط الإنتاج (مجموع قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج).

2. الإيديولوجيات (تخطيطات اجتماعية لنمط عام).

3. برامج التواصل (التواصل اللفظي وغير اللفظي)» (جميل حمداوي: 95).

إن السيميوطيقا عند «لاندي» مرتبطة أشد الارتباط بالجانب الإيديولوجي المرتبط بدوره بالسلوكات الانسانية، ف»لاندي» إذن يهدف إلى الكشف عن كل سلوكات الإنسان وتعريتها من خفاياها الإيديولوجية المختلفة.

إن مـا ينفـق فيـه الاتجاه الروسـي والاتجـاه الإيطالي في التركيز على سيميوطيقا الثقافة هو «أن الظواهر الثقافية ذات مقصدية تواصلية» (جميل حمداوي: 96).

إن أصحـاب مدرسـة «تارتـو» وأصحـاب الاتجـاه الإيطالـي قـد شكلوا بحق اتجاها سيميوطيقيا خاصا بالثقافة، حمل على عاتقه الكثير من العناصر الثقافية ودرسـها دراسـة سـيميوطيقية كانت لها جدارتها ولا زالـت، وأهـم هـذه العناصـر النص، الصورة، الإشـهار، ومختلف الفنون الأخرى.

المراجع

1. ب. إ. أوسبنسكي وآخرون: نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات (مطبقة على النصوص السلافية). من كتاب: سيزا قاسـم: مدخل إلى السـيميوطيقا: السـيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد. ج1.
2. جميل حمداوي: سيميوطيقا العنونة. مجلة عالم الفكر. المجلد 25/ العدد 03.
3. رشيد بن مالك: السيميائية: أصولها وقواعدها.
4. يوري لوتمان، بوريس أوسبنسكي: حول الآلية السيميوطيقية للثقافة. من كتاب: سيزا قاسم: مدخل إلى السيميوطيقا. السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد. ج1.

سيميائيات المسرح

La Sémiotique du Théatre

لقد تعددت مجالات السيميائيات وتنوعت باعتبارها «العلم الذي يدرس العلامات داخل الحياة الاجتماعية» كما عرفها «دي سوسير» أو انطلاقا من تصور «بورس» لها بأنه العلم الذي يدرس كل شيء حتى الأكل واللباس، والنبيذ والرياضيات وغيرها... وهذا ما أخذه الباحثون اللاحقون بعين الاعتبار، فتناولوا كل مظاهر الحياة الإنسانية بوصفها علامات دالة، شاملة اللغة اللسانية وغير اللسانية ومن أبرزها الفنون التي سنتناولها في مقالنا هذا وبقية المقالات وسنلج الآن علم المسرح لاكتشاف علاماته ودلالاتها.

إنه الفن الذي نستطيع التواصل فيه مع الأحداث عن قرب، فنحس وكأننا داخل القصة الممثلة، إنه - كما يقول عنه «جلين ويلسون» - «كغيره من الفنون ومن باقي مجالات الحياة ميدان خصب للاستماع والإفادة وتتمثل «الوظيفة الأكثر وضوحا للمسرح في كل أشكاله المتنوعة، هي أنه يقدم لنا التنبيه، في عالم غالبا ما يكون مهددا لنا بأشكال عدة من الملل، وبشكل مريع، فالبشر كائنات محبة للاستطلاع، كما يوجد لدينا توق ما للجدة والخبرة، ولو من أجل الحفاظ فقط على عقولنا في حالة معينة من النشاط والأشغال» (جلين ويلسون: 16).

تعود الدراسات حول المسرح والدراما إلى عهد «أرسطو» الذي أرسى قواعدهما في كتبه، خاصة كتابه «فن الشعر»، لكنها ظلت كما هي لم تلق اهتماما كبيرا، فاقتصرت الدراما على نقاد

الأدب، بينما لم يتجاوز العرض المسرحي اهتمام نقاد غير منهجيين ومؤرخين، أو هواة مولعين به. وبحلول سنة 1931 ظهرت دراستان مهمتان في «تشيكسلوفاكيا» قلبت عالم التنظير المسرحي رأسا على عقب وهما: «جماليات فن المسرح» لـ «أوثار زيخ» (Othar zich) و«محاولة لتحليل بنائي لظاهرة الممثل» لـ «جان موكارفسكي» (Jan mokarovsky) مستفيدين من أسس دراسات مدرسة «براغ» البنائية (1930 - 1940) وقد تأثر بهما معظم السيميائيين اللاحقين. أكد «زيخ» في دراسته على «العلاقة المتشابكة التي تربط بالضرورة بين نظم متغايرة، وإن كان يعتمد بعضها على البعض» (كير إيلام: 240). أما «موكارفسكي» فكانت دراسته أولى الخطوات في سيميائيات العرض إذ قدم فيه «تصنيفا لقائمة العلامات الإيمائية ووظيفتها في التمثيل الصامت «لشارلي شابلن»» (كير إيلام: 240). ثم اجتهد علماء «براغ» فيما بعد في مجال الدراسات السيميائية منتقلين من لغة عادية إلى شعر، ففن، فسينما، فأدب شعبي، ثم مسرح بجميع أنواعه متأثرين في ذلك ببويطيقا الشكلانيين الروس، و«دي سوسير» ومنهجه البنائي، خاصة تعريفه للعلامة أنها عملة ذات وجهين دال ومدلول، لهذا عرف «موكارفسكي» العمل الفني (العرض المسرحي) أنه «وحدة سيميوطيقية» فالعرض دال، ومدلوله هو «الموضوع الجمالي الكامن في الوعي الجماعي عند الجمهور» (كير إيلام: 240). واعتبروا النص علامة كبرى أو مكرو - علامة Macro-sign كما ذكر «كير إيلام» تتلاحم عناصره وتتوحد لتشكل معناه، كما أن للجمهور دورا كبيرا في تشكيل دلالته، واختيار نوع القصة المؤداة، فإذا ذهبنا إلى تصنيفهم من حيث الجنس، فما يهم الرجال يختلف إلى حد ما عما يهم النساء فـ «النساء ينشغلن بالعلاقات والروابط الاجتماعية، ومن ثم يزداد استمتاعهن بالأعمال الدرامية المنزلية، والأعمال الكوميدية

والرومانسـية، بينما يكون الذكور مهتمين بالإنجاز والسـيطرة ومن ثم يفضلون مشاهدة أفلام الغرب الأمريكي (الويسترن)، وكذلك الألعاب الرياضية والأعمال الوثائقية» (جلين ويلسـون 18)، وإذا تسـاءلنا عن كيفيـة تحليـل العـرض المسـرحي، يكـون الجـواب بتفكيـك عناصره وتجزيئها فما المسرح إلا محاكاة للواقع و«الدلالة التطورية للمحاكاة دلالة واضحة، فهي تساعد على نحو كبير في تمثلنا للأنماط السلوكية الثقافية، وتساهم بدرجة كبيرة أيضا في التخاطب مع الأعضاء الآخرين من النوع نفسـه» (جلين ويلسـون: 51)، لكن الأشـياء الواقعية تتحول على خشـبة المسـرح إلى علامات، والعلامات تتحدد بشـكل واضح على الخشبة كما عبر عن ذلك «بيري فلتروسكي»: «كل ما هو على خشبة المسرح علامة» (كير إيلام 241)؛ ومعنى ذلك أن كل المظاهر الموجودة على الخشـبة من ديكور وأزياء، وأشـياء، وحتى الممثلين أنفسـهم وأدوارهم وحركاتهم وإيماءاتهم وملامحهم يدخل ضمن ما يسـمى بـ«السـمطقة المسـرحية» أي علامـات حاملـة لدلالاتهـا، مثل المائدة أو الكرسي أو أي شيء آخر هي أشياء عادية في حياتنا اليومية لكنها بمجرد ما توضع فوق الخشبة تصبح جزءا من العرض وبالتالي وحدة سـيميائية تمثل فصيلة معينة مستقلة يسـتطيع الجمهور بفضلها اسـتخلاصها واسـتخلاص بقية العناصر الأخرى. إن صدق الممثلين هـو الـذي يدفـع الجمهـور إلى التفاعل كما «قال الكوميدي الأمريكي المحنـك «جـورج بيرنـز» ذات مـرة إن «الشـيء الأكثر أهمية بالنسـبة للممثل هو الصدق، فإذا استطاع الممثل أن يتظاهر بذلك أصبح راسخا في مجاله» (جلين ويلسـون: 129) وهذا يدخل ضمن العلامات في المسـرح، وتحليـل أدوار الممثليـن أيضـا على هذا الأسـاس، ويمكن للعلامات غير اللغوية في المسرح أن تأخذ مكان العلامات اللغوية أو العكس فالمائدة مثلا يمكن استبدالها بأخرى متخيلة أو نرسمها، أو نعبر

عنها لغويا أو حتى يمثلها شخص على أربعة أرجل... وللإيماءات دور كبير في عملية السمطقة المسرحية، والتي تزيد من تصديق المشاهد والقصة الممثلة؛ إذ «تستخدم الإيماءات لأغراض عدة مختلفة، وقد ميز «بنديتي» *Bendetti* (1976) بين الإيماءات الإشارية *Indicative* (كأن نقول مع الإشارة باليد عن أحد الأشخاص: لقد ذهب من هذا الطريق) وأيضا بالإيماءات التوكيدية *Emphatic* فقد وضع أحد القادة الروس حذاءه على المنصة وضربها به مرات عدة بينما كان *Autistic* (التي لا يكون المقصود منها أبدا التواصل مع الآخرين، لكنها مع ذلك تكون معبرة عن الذات)، ثم يعطينا «بنديتي» مثالا على الفئة الأخيرة من الإيماءات، وهو مثال يتعلق بشخص يكتم (أو يخفي) مشاعره العدائية من خلال عقد ساعديه أحدهما على الآخر، واحتضانه لنفسه تحت كتفيه، وقد يشير هذا- كما يقول «بنديتي» إلى الرغبة الخفية لدى هذا الشخص لخنق أو تحطيم الأشخاص الآخرين، إن مثل هذا النوع الأخير (الرابع) من الإيماءات يقترب مما قد يسميه «لامب» و«واطسن» (1979) وضعا جسميا» (جلين ويلسون: 203) انطلاقا من كل ما أسلفنا يمكننا تصنيف الدلالات إلى نوعين كما صنفهما «كير إيلام» فهناك دلالات اصطلاحية تمثلها فصيلة كاملة من الأشياء كما ذكرنا ذلك مع المائدة والكرسي: ودلالات ثانوية وهي المستندة إلى القيم الاجتماعية، والنفسية والأخلاقية والإيديولوجية، أي علامات العلامات، أو كما سماها «بوجاتيرف» «الدلالات المصاحبة» (كير إيلام: 243) مثل دلالة «المنديل» في مسرحية «عطيل» لـ«شكسبير»، فقد ظهر أولا كدلالة على المحبة حين أهداه «عطيل» لزوجته ثم تحول إلى دليل على الخيانة، ثم أكسبه «عطيل» دلالة ثانوية أخرى وهي رمز خلود حب الزوجة لزوجها، ليتحول في نهاية المسرحية إلى دليل على براءة الزوجة، هذه الجدلية قائمة دائما بين الدلالات

الاصطلاحية وقرينتها المصاحبة فقد يحددها المنظر وجسد الممثل وزيه كما قد تحددهم هي، إذ المسرح مصنع ينتج من الدوال المتناهية مدلولات غير متناهية، ويتم ذلك بفضل الدلالات المصاحبة، التي ينتجها كاتب النص، أو مهيئ العرض أو الممثلين، أو يقوم الجمهور المشاهد باستخراج دلالات يراها عادية في حياته اليومية لكن العرض يوصلها له وينبهه إليها، وقد يقوم باستنتاج بعضها اعتمادا على ثقافته وإيديولوجيته، فالعلامة على المسرح دينامية حركية يمكنها التحول، أو أن تحل علامات محل أخرى، وهو ما يسمى بـ«القدرة التوليدية» فمثلا: «قد يتحول «مقبض السيف» في أحد المشاهد إلى «صليب» وفي سياق آخر إلى أوتاد خشبية تمثل حائط أو سور الحديقة» (كير إيلام: 245). وأغلب التحولات أو حلول العلامات مكان بعضها البعض تتمثل في الإيماءات والشفرات، ونجدها خصوصا في «المسرح الصامت»، ويمكن القول أيضا استنادا إلى كل هذا أن العرض المسرحي عبارة عن **تدرج هرمي حركي** للعناصر المشكلة له، إذ أن أغلب عناصره تتحلق حول ما يمكن أن نسميه **بؤرة** العرض، أو ما اصطلح عليه «كير إيلام» «**التصدر**» وهو العنصر البارز والظاهر في العرض الذي يخرج عن مألوف ما وضع له، وهو كما يظن «كير إيلام» مأخوذ معناه من مصطلح الشكلانيين الروس «**التغريب**» الذي هو استخدام لفظ استخداما غير متوقع، ويعرف «التصدر» بأنه «استخدام الوسائل اللغوية استخداما يجعل هذا الاستخدام نفسه محط الاهتمام، فيدرك على أنه غير عادي، أي أنه خال من الآلية» (كير إيلام: 249). مثاله تغيرات الإضاءة المفاجئة أو مؤثرات الحركة البطيئة أو السريعة أو غيرها مما يضعه في إطار أو في صدارة العرض، وقد صنف «كير إيلام» العلامات المسرحية إلى عدة أصناف تراوحت بين البساطة والتعقيد، فذكر العلامات الطبيعية والصناعية، وكيف يمكننا «تصنيع»

الطبيعي في المسرح فالطبيعة تكون فيزيائية صرفة غير معللة، وعلاقة دالها بمدلولها مباشرة كعلاقة الدخان بالنار (وإن عللها الإنسان أحيانا). أما الصناعية فهي التي يتدخل الإنسان في تعليلها كاللغات المختلفة، وقد رأى «كوزان» أن العلامات الطبيعية في الحياة تصبح على خشبة المسرح صناعية لأن الإنسان قام بعرضها بإرادته بغرض إبراز وظيفة توصيلية، أما ثاني التصنيفات فتتمثل في ثلاثية «بورس» الثانية: الأيقون، المؤشر والرمز، فيتمثل الأيقون في مختلف المظاهر المسرحية التي تبين صفة المكان والمشاهد الممثلة، والمحددة لعصر ما، وبعض الأيقونات يمكن استبدالها بالتمثيل اللغوي للمشهد الموصوف، وهذه الأيقونة المسرحية مرتبطة بشرطين أساسين: الأول أن يكون التشابه مرتبطا بالعرف الثقافي لدى الجمهور، والثاني عدم مباشرية علاقة التشابه، إذ يتدخل التأويل بينهما وهو ما ينتج العلامة، أما المؤشر فيرتبط بالإيماءات أو ما يوحي بمنظر ما كمنظر العاصفة تستخدم فيها آلات لنفخ الريح، والمطر الصناعي وكذا حركات الممثلين المتأرجحة، أو مؤثرات لغوية كالضمائر وظروف الزمان والمكان والمؤشر لصيق بالتصدر، وإذا ذهبنا للرمز وجدناه ظاهرا في كامل العرض المسرحي، وهو ما يدركه الجمهور من دلالات خفية، موجهة إليه، ولا يمكننا فصل الثلاثة عن بعضهم البعض، كما تلعب الاستعارات والكنايات والمجازات المرسلة أدوارا مهمة في العرض إذ يمكننا مثلا استعارة البيت الأبيض مكان رئيس الو. م. أ، أي تمثيل جزء من الحياة واستعارته، ووضعه في المسرح، مثل كناية الأشجار المرسومة عن حصن، أو تقبل الجمهور طعنة الخنجر المسرحي على أنها اغتيال... (كير إيلام: 257 - 258) ويذهب في الأخير إلى التحدث عن أقدم العلامات المسرحية وهي الإظهار أو العرض، فهي مجرد استعاضة القول بالشيء الموصوف، كسؤال أحد

الممثلين عن معنى «القربة» فيرفعها الآخر في يده ويقول «هذه» بدل القول إنها ما كان يوضع فيها الماء قديما وغيرها.

وبعد فإن العلامات في المسرح متشعبة وعديدة ولا يمكن تعيينها جميعا إلا أن الدراسات لا زالت تستحث الخطى لفهم كل ملابسات العرض ولا يمكن فهم العرض إلا بتجزيئه كما لا يمكن قراءته إلا في كليته وضمن سياق.

المراجع

1. جلين ويلسون: سيكيولوجية فنون الأداء.
2. كير إيلام: العلامات في المسرح: من كتاب: سيزا قاسم: مدخل إلى السيميوطيقا: السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد. ج1.

سيميائيات السينما

La Sémiotique du Cinéma

تعد السينما من أبرز الفنون الرائدة في العصر الحديث، وهذا للتقنيات المتطورة التي تقوم بإنتاجها، وبما أن السيميائيات هي العلم الذي يدرس حياة العلامات، فقد أخذت فن السينما بعين الاعتبار، وقامت بدراستها كنص فني علاماتي، ذو دلالات وتأويلات معينة كشفت عنها تحليلات عدة نقاد وسيميائيين.

كان «كريستيان ميتز» من مؤسسي سيميائية السينما، حيث هدف ابتداء من سنة 1967 إلى وضع منهجية وتطويرها، وتطبيقها على شريط الرواية الخيالية مستعيرا قواعد السيميائيات، فدرس ترابط الشريط السينمائي وأحداثه، ثم «درس الخدعة السينمائية، وقسمها إلى ثلاثة مستويات: الأول على مستوى الكاميرا (التقاط الصورة) ثم على مستوى المشهد السينمائي (عمل الممثلين) وأخيرا على مستوى تركيب الفيلم الذي يمكن من تصنيف الحمولة الدلالية للخدعة السينمائية» (برنار توسان: 54 - 55)، ثم ألف كتابا حول السينما الروائية، لكنه رغم ذلك لم يتعرض للدلالات التكنولوجية، وهكذا ظهرت عدة دراسات بعده قامت بتحليل أكثر منهجية ودقة، وقبل الغوص في عالم السينما، ارتأينا أولا تحديد مفهومي الفيلم والسينما، نظرا للخلط الكبير بينهما، وقام «جوهان كوهين سات» بالتمييز بينهما قائلا: «الفيلم ما هو سوى جزء صغير من السينما، لأن هذه الأخيرة تمثل مجموعا واسعا من الوقائع منها ما يتدخل قبل الفيلم (القاعدة الاقتصادية للإنتاج، الاستوديوهات، التمويل، الحالة التكنولوجية

للأجهزة... إلخ) وأخرى إثر الفيلم (التأثير الإيديولوجي، رد فعل المتفرجين، أسطرة النجوم... الخ) وأخرى أيضا تتدخل أثناء الفيلم، لكنها إلى جانبه وخارجه (الطقوس الاجتماعية للعرض السينمائي، تجهيز القاعة، مشكل تلقي الصور... الخ)» (جان موطيت 76)، وسينما «كوهين» تهم الاقتصادي والاجتماعي أكثر من السيميائي، بينما يعرفها «ميتز» سيميائيا بأنها «إضافة إلى كل ما يحيط بالفيلم... مجموع الأفلام نفسها، أو [هي] أيضا مجموع الملامح التي يفترض في الفيلم أنها تميز نوعا من اللغة المدركة» (جان موطيت: 76)؛ أي أن الفيلم هو ذلك الجزء أو الأجزاء المشكلة للسينما لكنها ليست الوحيدة فالسينما أوسع وأشمل من الفيلم.

وللسينما لغات خاصة تميزها عن باقي الفنون تتواصل عبرها مع الجمهور، فقد تكون لغتها صامتة، أو كما أطلق عليها «تولستوي» اسم «الأبكم العظيم» (يوري لوتمان: 265)، وهي لغة بداياتها، إذ اتخذت من الإيماءات والموسيقى التابعة لها لغة للتعبير، تعتمد على المشاهدة البصرية أكثر (سينما شارلي شابلن) إضافة إلى هذه اللغة قام «كريستيان ميتز» في دقة إلى استخلاص خمس لغات لها، تتمثل الأولى في «الصورة المتحركة» ونجدها أبرز خاصية في السينما، إذ لها دلالات وإيحاءات خاصة، تظهر من خلال خاصية التعيين والقيام بالخداع، إذ أن المكان في السينما ليس كالمكان في الحياة، إننا نشاهد المكان في واقعنا بعين مجردة، رؤية شاملة ومفتوحة، أما المكان في السينما فهو محدد حسبما تريد لنا الكاميرا أن نراه، كما أنه يصور من عدة زوايا ويركب فيما بعد ليصبح صورة واحدة، وأيضا يتمثل الخداع خاصة في مشاهد التوأم أي تمثيل شخص واحد، وعرضه على أنه شخصان، وهذا التعيين يحيل «إلى الحقيقة المتوهمة لخيال الفيلم» (جان موطيت: 81)، ويتمثل «الاستتباع القصصي» باعتباره

ثاني اللغات في تلك اللقطات المرتبطة ببعضها والمنتجة لقصة واحدة في النهاية ذات مدلولات عديدة، وهذه المدلولات نابعة من القصة ذاتها، فكل لقطة توضح لنا مدلولا معينا، يتراءى لنا أنه يتغير ولكنه في الحقيقة يتطور ليفضي بنا إلى المعنى المقصود، لنأخذ مثلا مثال «العصا» في فيلم «الرسالة» حيث أن دلالاتها في الحياة معروفة ومتنوعة، لكنها في الفيلم استخدمت كرمز لوجود الرسول صلى الله عليه وسلم (منظرها فوق الجمل وهو يختار مكان بناء المسجد) ثم رأيناها في النهاية وهي تكسر الأصنام يوم فتح مكة، لا زالت تدل على تعويضها لشخصه، لكنها حملت دلالة أخرى وهي نهاية زمن الكفر، وبداية زمن الإيمان وانتصار الحق. كما يحتل «الصوت اللفظي» كلغة ثالثة موقع الصدارة في السينما، قبل أن تكون السينما منطوقة استخدمت عبارات مكتوبة لفهم القصة، وقد احتفظت الرسالة اللسانية حتى اليوم بأهميتها والتي ميز فيها «رولان بارث» وظيفتين: الأولى تدعى وظيفة «الترسيخ اللساني» وهي التي توجه القارئ نحو مدلول معين حين تعجز الصورة عن ذلك أو عند تعدد المدلولات في ذهن المشاهد، وهي وظيفة مثبتة للمعنى يكون كلامها خارج الحكي؛ أي مجرد تعليق على تلك الصورة، والثانية هي وظيفة «الربط» تعين فيها الرسالة اللسانية الصورة على إنتاج المعنى، وتتم على مستوى خطاب القصة المروية، والأكيد أننا عندما نشاهد فيلما سينمائيا، ندرك تلك التشويشات المرافقة للصورة والكلام، إنه «الضجيج» لغة رابعة من لغات السينما، إذ أنها تفتعل ضجيجا يناسب الفيلم المنتج فيصبح جزءا منه، إنه ضجيج منظم ما دام مفتعلا وإراديا، فإن له معاني ومدلولات تساعد على توضيح القصة، أو تقريب الفيلم من الواقع ويعلق عليه «جان موطيت» معرفا: «وهو ما ينطبق على العناصر الدالة الأخرى، هو علاقة الضجيج، سواء بالصورة التي يرافقها، أو بضجيج آخر،

أو بالصوت اللفظي، أو بالموسيقى... هناك علاقة توافق صوتية مع مجموع النسيج الصوتي اللفظي للفيلم، وعلاقة توافق دلالية عامة» (جان موطيت: 85)، ولن تغيب بالطبع عن أذهننا اللغة الخامسة للسينما، ألا وهي الموسيقى، وهي هنا لديها استعمالان: الأول علاقة تكرار بينها وبين باقي العناصر الصوتية والبصرية، كقرع الطبول في مشاهد الحرب، وأظن الباحث هنا يقصد علاقة توافق وانسجام مع الصورة وموسيقاها المصاحبة. والثاني علاقة تناقض واختلاف يبعث على الاستغراب أو الاستهجان، لأغراض المخرجين وقصدية الفيلم كوضع موسيقى الأكورديون السارة في مشهد جنازة، والموسيقى ليست تعليقا على الصورة أو مدعمة لها، وللتعبير اللفظي، لكن ارتباطها بباقي العناصر يكسبها دلالاتها. ولدراسة السينما إذن - ككل الفنون - علينا تقطيعها إلى أجزاء ويسمى الجزء فيها «لقطة» Séquence وهي أهمها؛ إذ أنها مجموعة الصور المتتابعة المشكلة للفيلم، هي المحددة للمكان الفني باعتبارها تفصل بين جزأين وعرفها المخرج «إيزنشتين» بأنها «الخلية الأولى للمونتاج» (يوري لوتمان: 275)، كما أنها تنفصل «زمنيا» عن اللقطة السابقة واللاحقة، فتصور كل واحدة فيها على حدة.

إن ما تعرضنا إليه يعتبر أهم ما تحتويه السينما، فهي عالم متشعب لا زالت رموزه لم تفك بعد بشكل واضح وجلي، لأنها مهنة المفاجآت والأعاجيب، وحسبنا ما تطرقنا إليه، فلو توغلنا أكثر في مجال السينما لما خرجنا منه لكثرة الدراسات وتشعبها، وعدم اكتمالها، لأن أغلب السيميائيين لم يتوصلوا إلى توحيد تحليلاتهم في هذا الميدان، أو الرسو على بر ثابت يمكنهم من الكشف عن العلامات السينمائية الدالة.

المراجع

1. برنار توسان: ما هي السيميولوجيا؟
2. جان موطيت: إسـهام السـيميولوجيا في بعض المفاهيم اللسـانية المطبقة على السينما. من كتاب: دليلة مرسلي وآخرون: مدخل إلى السيميولوجيا.
3. يوري لوتمان: سيميوطيقا السينما: من كتاب: سيزا قاسم: مدخل إلى السـيميوطيقا: السـيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد. ج1.

سيميائيات الإشهار

La Sémiotique de la Publicité

يقول «روبير كيران»: «إن الهواء الذي نستنشقه مكون من الأكسجين والنتروجين والإشهار» (محمد خلاف: 32) إن هذه المقولة تعبر ولا شك عن غزو الإشهار لحياتنا وحضوره المكثف فيها، إنه ظاهرة اقتصادية قبل أن تكون أدبية أو اجتماعية لذلك بقي بعيدا عن متناول الدراسات الأدبية والنقدية، ومع ظهور السيميائيات كحقل معرفي معاصر حاولت فهم خطاباته المتعددة خصوصا وأنه وسيلة إقناع وتأثير يستطيع التاجر من خلالها التسويق لبضاعته، وقد صار الإشهار علما بداية من القرن العشرين، يدرس في معاهد خاصة، له معارف نظرية وتطبيقية، كما أنه فن يعتمد على الكفاءات الشخصية ورهافة الحس، ودقة الملاحظة، وله دخل كبير في مجال التقنية لاشتغاله بمختلف التقنيات المتطورة والبديعة، فمنها الكلام، والصورة، والضوء، والحركة، والكتابات المرافقة، فهو «منظومة تتشابك فيها عناصر الكلام المختلفة، ويتحرك في مجراها الخطاب لتأدية الرسالة على أحسن وجه» (محمد خلاف: 32)، وعلى هذه الرسالة أن تكون مقنعة، ومن أهم رواد الدراسات السيميائية للإشهار: «رولان بارث، جوردان، لابروز، جورج بنينو دورون...».

وللصورة الإشهارية عدة وظائف نذكر منها ما ذكره «محمد خلاف»:

1. **الوظيفة الجمالية**: هدفها إثارة الذوق، والدعوة إلى التأمل في أدق عناصرها، تجذب انتباه المشاهد، وتحفزه على شراء البضاعة.

2. **الوظيفة التوجيهية**: إذ ترفق الصورة المعرضة لمختلف التأويلات بتعليق صغير يوجه مقصودها.
3. **الوظيفة التمثيلية**: تقدم الأشياء والأشخاص بدقة ووضوح عكس اللغة «إذ أن المشاهد يغدو ويروح بين النص والصورة ليظل باله معلقا بهذه الأخيرة» (محمد خلاف: 37).
4. **الوظيفة الدلالية**: تتضافر كل تلك الوظائف السابقة لتخلص إلى هذه الوظيفة، إذ أن الإشهاري يؤسس الصورة ويقننها لتأدية معنى ويحاول جاهدا إبلاغ ما يريده بمختلف الوسائل، واللغة أبرزها لأنها التي تسير الصورة إلى المعنى المقصود.

ومن خصوصيات الإشهار أيضا الإيجاز، ومراعاة السياق ومقتضى حال المشاهدين، واستعمال أسلوب التأكيد الذي يؤدي في النهاية إلى الإقناع، وكذلك مدح البضاعة وتمجيدها، بكلمات رنانة من مثل «هذا الثوب فصل خصيصا لك سيدتي»، أما عالمه فمثالي يسوده الأمان، والتفاهم، والسعادة، وكلماته مسجوعة ذات نغم موسيقي وأيضا موزونة، فالبلاغة مهمة جدا للإشهاري، أما مادة الإشهار وكيفية تشكيل خطاباته فتعود إلى الفكرة الأساسية المتمثلة في معرفة حاجيات المواطن، ومشاكله التي تحتاج إلى علاج، والمهمة في علمنا تكون أصعب لعدم ثقة المواطن في الإشهار عكس الغرب تماما، أما الحديث أو الخطاب فيغيب فيه الأنا، ويعممه ليشمل الجميع متحدثا نيابة عنهم وللإعلان عن بضاعة وجب مراعاة ثلاثة أقسام مهمة:

1. **الاستهلال**: وهو إطلالة على الموضوع يأتي على شكل حكمة أو شعار، عباراته موجزة، وجذابة، وسهلة الحفظ ودعوة ضمنية لمساهمة المتلقي.
2. **العرض**: ذو معلومات إرشادية جزئية (تاريخ الشركة، طول عمرها،...) وهذا لترسيخ الثقة في المنتوجات وإعطاء مواصفات

عامة عن البضاعة، مع إضافة صفات محببة مع عدم المبالغة التي قد تنفر المتلقي.

3. **الخرجة**: هي آخر العرض، عبارة عن جملة جذابة، تحتوي على اسم البضاعة، وهي قابلة للترديد مع تكرارها (محمد خلاف: 49 - 50).

أما بالنسبة لتسمية البضاعة فهي الأخرى تخضع لتحليل، فعليها أن توحي بأفكار طيبة، مثل «البقرة الضاحكة» وكل هذه الوسائل تهدف إلى الإقناع المنطقي الذي لا يأتي إلا من استشارة ذوي الخبرة، واستخبار آراء الناس مع إضفاء لمسات إبداعية.

لم تكن هذه سوى ثغرة أطللنا من خلالها إلى عالم الإشهار المغري، فقد قام «رولان بارث» بعدة دراسات على الإشهار فكان أول عمل له على ملصق إعلاني للمعكرونة، كما اشتهر أيضا بهذا النوع من الدراسات «ليفي شتراوس» الذي قال عنه «جورج بنينو»: «لا يجب أن نسأل الخادمة (ولكن «ليفي شتراوس») على شروط الطبخ التي توجد وراء وجبات الأكل، لا تذهب بعيدا عن معلقي الإشهار الذي يلقن تلك المادة» (برنار توسان: 64).

هذا ما وصلنا عن الدراسات السيميائية عن الإشهار، وهي وإن قلت إلا أننا استطعنا تبيان مفاهيمه ووظائفه ودارسيه، بطريقة نظرية مختصرة ومفيدة، وتبقى الدراسات مستمرة في مجال الإشهار، وهو كغيره من الفنون لم ينضج بعد، ولم تكتمل إجراءاته وأدواته التحليلية.

المراجع

1. برنار توسان: ما هي السيميولوجيا؟
2. محمد خلاف: الخطاب الإقناعي: الإشهار نموذجا. مجلة دراسات أدبية ولسانية، عدد خاص بتحليل الخطاب.

سيميائية الصورة

La Sémiotique de L'image

إن الصورة أبرز فن يغمرنا في حياتنا اليومية، إذ لا يخلو أي فن آخر منها، فالمسرح، والسينما، والإشهار كلها فنون تعتمد على الصورة كعنصر أساسي إلى جانب بقية العناصر الأخرى، وسنتطرق في مقالنا هذا إلى الرسم أولا باعتباره الفن القديم والرائج حتى أيامنا هذه، ثم ننتقل بعدها إلى الصورة الفوتوغرافية كبديل أو متمم لفن الرسم في عصرنا الحالي.

إن الرسم فن ضارب في جذور التاريخ، ذلك أن الإنسان الأول اعتاد التعبير عن حياته ومحيطه عن طريق نقش صور في الكهوف والصخور، وكذلك فعل الفراعنة، إذ يقال أن رسوماتهم كانت أداة تعبيرهم بدل الكلمات كما أنه وسيلة من وسائل التنفيس عن النفس، إضافة إلى الأدب والموسيقى، إنه تعبير رمزي غير واضح المعالم وكالعادة فقد اقتحمت السيميائيات هذا الميدان الجمالي محللة إياه، ومستخلصة مختلف الدلالات والتأويلات الممكنة.

تعود مراجع اللوحات إلى الواقع المادي المحسوس، وخيال الفنان ووجدانه، والأكيد أن الفنان في ذات الوقت يستند إلى مراجع ثقافية تعلمها واحتك بها، واستقرت في نفسه، أما دراسة الفن الموضوعية فهي تستند إلى ثلاثة عناصر يوجزها «جان موكارفسكي» فيما يلي: «العنصر الأول هو رمز محسوس خلقه الفنان، والعنصر الثاني هو معنى (الموضوع الجمالي) مودع في الوعي الجماعي، أما العنصر

الثالث فهو علاقة تربط بين العلامة والشيء المشار إليه وهذه العلاقة تحيل إلى السياق الكلي للظواهر الاجتماعية» (جان موكارفسكي: 288)، كما يذكر وظيفتا العمل الفني وهما «وظيفة مستقلة» تتمثل في دلالة كل عنصر على حدة، و«وظيفة توصيلية» تقوم بها إلى جانب الموضوع: الألوان والخطوط، إذ لكل منها معاني ومدلولات تحاول توصيل ذاك الشعور أو تلك الرسالة «إن العمل الفني عبارة عن علامة، وليس شرطا أن يساوي حالة صاحبه النفسية أو مدركات المتلقين، إنه موضوع جمالي كامن داخل الوعي الجماعي و«العمل - الشيء» يقوم مقام الرمز الخارجي بالنسبة لهذا الموضوع غير المحسوس» (جان موكارفسكي: 291) ويعتبر موضوع العمل محور العمل الفني، تحيط به بقية العناصر المشكلة للعمل الفني للقيام بوظيفة توصيلية، لكن علاقة العمل بالشيء المشار إليه ليس لها قيمة وجودية لأنه يبقى فنيا زئبقيا لا نستطيع القبض على دلالته، فإن «عالم التصوير وجد وحده في إنتاج الحقيقة وتأويل هاته الحقيقية، وهما معا موضوعان ملتويا الدلالات من جانب المبدع ولحظة التصوير فقط فورية الاستقبال الحكائي ينتمي للصورة والترسيمة (في لحظة وجيزة) وساطة الكتابة والرسم تقلل من دلالة الواقعة المعيشة» (برنار توسان: 78).

ولن نبتعد كثيرا عن مجال الصورة بل سنغوص في أعماقها أكثر مع عنصر الصورة الفوتوغرافية.

كانت الصورة الفوتوغرافية تنتمي لفترة طويلة لفن الرسم، لأنها هي الأخرى حدث أيقوني، بل هي صورة أخرى من صوره المتطورة، لكنها تمتاز بالتحميض وسحب الصورة الذي يمكنه تغيير الدلالة (الخداع الممكن، التأطير الناقص، انعكاس، جودة الورق،

وقت العرض... الخ) (برنار توسان: 78)، وبفضل آلة التصوير أصبح إنتاج الصور أسرع من رسم لوحة زيتية، كما بلغت السينما قمة التطور التكنولوجي في الصور الفوتوغرافية، هذه الأخيرة التي غزت معظم وسائل الإعلام من صحافة، وموضة، وإشهار...، وقد عمل «رولان بارث» على الكشف عن السلطة المتحكمة في الصورة، لأنها كما يرى لديها بعدان مرتبطان تقريري وإيحائي «فبالنسبة إليه إذا كانت اللغة نتاج تواضع جماعي فهناك أيضا لغة فوتوغرافية متواضع عليها تشتمل على علامات وقواعد ودلالات لها جذور في التمثلات الاجتماعية والإيديولوجية السائدة» (عبد الرحيم كمال)، فعلى الصورة البحث عن المدلولات الإيحائية للوصول إلى نسقها الإيديولوجي المتحكم في هذه العلامات وهو ما أسماه «بارث» بـ«الأسطورة»، والفوتوغرافيا نسق سيميائي مكون من دال ومدلول وعلاقة تجمعهما، والمشكلة للعلامة الفوتوغرافية، كما يذهب «بارث» إلى تسمية هذا المستوى «نسقا سيميائيا أوليا»والأسطورة «نسقا سيميائيا ثانيا» يدعمه النسق الأول، ويصبح بذلك الأول دالا وهي الصورة الشيء والثاني مدلولا وهي قراءة العلامة الشيء وفق نسق إيديولوجي (عبد الرحيم كمال). كل هذه العلامات تتشكل من الصورة ذلك أن الوقائع البصرية عامة والصورة خاصة تشكل «لغة مسننة أودعها الاستعمال الإنساني قيما للدلالة والتواصل والتمثيل» (سعيد بنكراد)، فالعلامات خاضعة للعرف والتواضع الإنساني؛ أي أن مفهوم الصورة الفوتوغرافية كخلاصة لما قلناه، وكما تصوره «بارث» نظريته حول الفوتوغرافيا منذ سنة 1961، خاصة تحديد مكونات «اللغة الفوتوغرافية» فالصورة الفوتوغرافية خطاب متكامل غير قابل للتجزيء؛ إنها تمثل الواقع لكنها تقلصه

مـن حيـث الحجـم والزاويـة واللـون، لكنهـا لا تحولـه ولا تبدله وفي هـذا يقـول «بـارث»: «إن الانتقـال من الواقع إلى صورته الفوتوغرافية لا يسـتلزم حتمـا أن نقطـع هـذا الواقـع إلـى عناصـر وأن نشـكل مـن هذه العناصر علامات تختلف ماديا عن الشـيء الذي تقدمه للقراءة» (عبد الرحيم كمال). أما المدلولات التي تنتجها الصورة بعدما اعتبر «بارث» أن طبيعتها وهم، هذه المدلولات الإيحائية يسميها «مدلولات رمزية» وهي مدلولات تاريخية وثقافية، وهذا التمثيل للواقع الطبيعي ثم المدلولات الرمزية ذات المرجعية الثقافية والإيديولوجية شـكلت المفارقة الفوتوغرافية، إذ أنها حسب «بارث» «إنتاج خطاب إيحائي أو مسـنن انطلاقا من خطاب بدون سـنن» (عبد الرحيم كمال)، وقراءتها تتعدد بتعدد القراء لها، لأن دلالاتها غير ثابتة رغم ارتباطها بمعارف لغويـة وأنثربولوجيـة، وجماليـة، وغيرهـا، فدلالة هاته الصورة معروفة قبلا ومشكلة تاريخيا واجتماعيا هي وصف يؤدي إلى إيحاء، والعكس صحيح، وموقف «بارث» هذا راجع لاعتباره للسـيميائيات جزءا من اللسانيات أي أن أصولها لغوية أو على الأقل لا تخرج وسائلها غير اللغوية عن الوسائل اللغوية وهكذا كان الأمر مع الصورة الفوتوغرافية المنبثقة من سنن ثقافي فني، جذورها الرسم، تحتاج في التقاطها إلى سـرعة خاطفة، ودقة ملاحظة، ورؤية جمالية، لهذا تعددت مجالاتها من صورة فوتوغرافية إشهارية، إلى أخرى وثائقية علمية وثالثة صور للهـواة التـي تعـد بـالآلاف على مسـتوى إنتاجها، لكنها ظلت حبيسـة التكنولوجيـا، والمجتمـع والتاريـخ، ولـم تـدرس كمـا يجـب تحليليا وفكريا.

كما نلاحظ فإن الصورة تحتل مجالات عدة، إذ لم يخل أي فن من

مساهمتها، لأنها لغة العصر الحديثة وتقنيتها متطورة، لكنها تحتاج رغم ذلك إلى وقوف كل من الأصوات والكلام، واللغة مكتوبة أو منطوقة إلى جانبها فأينما حللنا تتردد في حياتنا كلمة السمعي - البصري، هاتان الحاستان المهمتان واللتان ترتبطان بفكر الإنسان وتسهلان له التواصل، ففي التلفاز نسمع ونرى، وأمام شاشات الكمبيوتر والسينما، وحتى الهواتف المحمولة، والمسرح أما بالنسبة للوحات فإننا نشاهدها عن طريق البصر، سواء كانت صورة أو كتابة، وكذلك الأمر مع الصور الفوتوغرافية، إلا الإذاعة والهاتف التقليدي، اللذين نسمع من خلالهما فقط دون عنصر المشاهدة، ولكن تبقى اللغة والصورة أهم ما في حياتنا كأدوات للتواصل والتفاهم.

المراجع

1. برنار توسان: ما هي السيميولوجيا؟
2. جان موكارفسكي: الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية. سيزا قاسم: مدخل إلى السيميوطيقا: السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد. ج1.
3. سعيد بنكراد: السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها..www. saidbengrad.com
4. عبد الرحيم كمال: سيميولوجيا الصورة الفوتوغرافية - بارث نموذجا - مجلة إسراف 2000 / http / /:aslimnet.free.fr /ress signes.

الفضاء

L'espace

إن الفضاء من المصطلحات النقدية التي دخلت عالم الدراسات والبحوث حديثا، وفرضت نفسها بقوة، بعد أن أهملت سابقا بسبب انصراف النقاد والباحثين إلى التركيز على عناصر أخرى كالزمن، والشخصيات والأحداث... الخ، ولكن الفضاء في الحقيقة يعد هو أيضا عنصرا أساسيا من عناصر النص الروائي، وقد أدرك ذلك شلة من الباحثين بعد الحرب العالمية الثانية، فأولوه اهتماما لائقا، سواء من حيث التنظير أو الممارسة التطبيقية، لأنه يمثل إلى جانب الشخصية والزمن الروائي والحدث، الأسس الفنية والجمالية التي ينهض عليها المتن الروائي، والفضاء أو الحيز (Space)، في الشعرية ليس فقط هو «المكان الذي تجري فيه المغامرة المحكية ولكنه أيضا أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها» (عمر عبد الواحد: 37)، لقد كان مصطلح الفضاء في بداية ظهوره مصطلحا أدبيا غير واضح مفتقرا إلى معرفة نظرية عميقة، إلا أن كتابات الألمان أمثال «ه. مايير» و«هنري ميثران»، أسهمت إلى درجة كبيرة في تقريب الأسس الجمالية لمصطلح الفضاء باعتباره مصطلحا نقديا قد يغني النقد خاصة ما يتعلق منه بالأعمال السردية، كما كان للشعريين اهتمام كبير بهذا المصطلح حين طوروه في أبحاثهم، وأعمالهم النقدية خاصة في دراسة الفضاء الروائي، وبداية من الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي أسهم الفرنسيون بقدر كبير في تطوير البحث في هذه المسألة خاصة «جورج بولي» في كتابه Proustien ،L'espace الصادر عام

1963، و«جلبير دوران» و«رولان بورنوف»، أما كتاب «باشلار» La poétique de l'espace، فإنه يعد أهم ما ألف في هذا الموضوع وككل المصطلحات الغربية الوافدة إلى وطننا العربي، عرف مصطلح الفضاء اختلافا بين النقاد العرب، سواء من الناحية الشكلية أم المضمونية، فترجم ترجمات مختلفة فهذا «غالب هلسا» يترجمه بـ«المكان» وذلك حين نقل كتاب «غاستون باشلار» والسابق الذكر إلى العربية تحت عنوان «جماليات المكان»، أما الجزائري «عبد المالك مرتاض» فقد أثر استخدام مصطلح «الحيز» وعرفه بأنه «وسط منسجم وغير محدود تقع فيه الأشياء اللطيفة الشديدة الحساسية... وله ثلاثة أبعاد» (فيصل الأحمر: 83)، في حين نجد «عبد الحميد بورايو» يجمع بين لفظتي «حيز» و«مكان» في دراسته المعنونة بـ«المكان والزمان في الرواية الجزائرية»، ولكن المصطلح الشائع في مختلف الدراسات العربية هو مصطلح «الفضاء» باعتباره أكثر تعبيرا عن مفهوم المصطلح الغربي.

يرى «شريبط أحمد شريبط» أن أول من أدخل مصطلح الفضاء إلى المعجم العربي الحديث هو «سعيد علواش» في عمله الموسوم بـ«معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة»، وقد أورد فيه التعاريف التالية:

1. يستعمل مصطلح «الفضاء» في السيميائيات كموضوع تام يشتمل على عناصر غير مستمرة، انطلاقا من انتشارها لهذا جاءت تكون موضوع الفضاء، اعتبار كل الحواس، في سميائية الاهتمام بالفاعل كمنتج ومستهلك للفضاء.
2. يفترض «الفضاء» اعتبار كل الحواس في سيميائية الاهتمام بالفاعل كمنتج ومستهلك للفضاء.
3. يقابل موضوع الفضاء جزئيا، سيميائية العالم الطبيعي، لأن

اكتشاف الفضاء هو تكون مباشر لهذه السيميائية.

4. تبث سيميائية الفضاء عن التحولات التي تعانيها السيميائية الطبيعية بفضل تدخل الإنسان في إنتاج علاقات جديدة.
5. بالإضافة إلى مفهوم «الفضائية» و«التحديد الفضائي» تستعمل السيميائية السردية والخطابية «الفضاء الإدراكي» (شربيط أحمد شربيط: 145).

إن استراتيجية الفضاء في السرد تتنوع في كونه إطارا يشتمل على أحداث، فالحدث الروائي لا يقدم إلا مصحوبا بجميع إحداثياته الزمانية والمكانية، وبين كونه فاعلا ومؤثرا في أحداث القصة تربطه بها علاقة جدلية، ويتسع مفهوم الفضاء ليشمل البيئة الطبيعية والصناعية، بمختلف أنماطها ووظائفها، والشوارع وكل الأماكن التي تعيش فيها الشخصيات الروائية، كما يشمل الوقت من اليوم، وما يترتب عليه من أضواء أو ظلمة أو الطقس بكل أحواله والأصوات والروائح، ويذهب «عبد الرحمن منيف» إلى الربط بين الزمان والمكان، حيث يرى أن «المكان يكتسب ملامحه من خلال البشر الذين يعيشون فيه، والبشر هم تلخيص الزمن الذي كان، وفي مكان محدد بالذات» (صالح إبراهيم: 9). ونظرا للالتباس الذي قد يقع بين مصطلحي الفضاء والمكان نقول أن «الفضاء» لا يعد عنصرا مجزءا فعليا فهو موزع في شكل أمكنة، وطريقة تحديد ووصف الأمكنة في الروايات تكون عادة متقطعة، وضوابط المكان متصلة غالبا بلحظات الوصف، وهي لحظات متقطعة تتناوب في الظهور مع السرد ومقاطع الحوار، ثم إن تغيير الأحداث يفترض تعددية الأمكنة واتساعها أو تقليصها حسب طبيعة موضوع الرواية.

إن مجموع هذه الأمكنة هو ما نطلق عليه اسم «فضاء الرواية» لأن الفضاء أوسع من مفهوم كلمة «المكان» و«المكان بهذا المعنى هو

مكون الفضاء» (حميد لحمداني: 63)، وبما أن الأمكنة في الروايات متفاوتة وكثيرة فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا «إن الفضاء وفق هذا التحديد شمولي، إنه يشير إلى (المسرح) الروائي بكامله، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي» (حميد لحمداني: 63). ثم إن الحديث عن مكان محدد في الرواية يستدعي توقفا وصفيا، هذا الأخير يستدعي توقفا زمنيا لسيرورة الأحداث، لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني، وقد لاحظ أحد نقاد البنائية «أن الفضاء للجزء يستدعي زمنا متقطعا» (حميد لحمداني: 63). فبعد الانتهاء من وصف المكان يأتي الزمن ليؤكد حضوره في المكان، غير أن هذا المكان الذي انتهى وصفه، بل هو بالتحديد ما نسميه الفضاء، ويمكن القول أن الفضاء في الرواية أوسع وأشمل من المكان، وإدراكه ليس مشروطا بالسيرورة الزمنية للرواية، والفضاء أيضا يعني «المساحة المكانية، والمكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه» (إبراهيم عباس: 32)، ولهذا يتحول المكان إلى شبكة من العلاقات، والروايات، ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي مسرح الأحداث.

إن المكان حسب «محمد بنيس» «منفصل عن الفضاء، وأنه سبب في وضع الفضاء؛ أي أن الفضاء بحاجة على الدوام للمكان» (حسن نجمي: 42)، فتعبيرات الفضاء تتمايز عن تمظهرات الأمكنة كمساحات ومسافات تبوبها الأحداث والأفعال الروائية، في حين تلتقط تجليات الفضاء من خلال علائقها بباقي المكونات البنيوية للنص الروائي والفضاء من وجهة نظر فلسفية سابق للأمكنة، إنه ذو أسبقية تجعله موجودا من قبل ليستقبل تلك الأمكنة، فتأتي لتجد لها حيزا من هذا الفضاء (حسن نجمي: 44).

إن أول من تنبه إلى أهمية المكان في الإبداع الروائي الغربي هو

الفرنسي «غاستون باشلار» في دراسته «شعرية الفضاء»، وهي الدراسة التي لفتت انتباه النقاد إلى أهمية المكان في الإبداعات الروائية العربية، فكان «غالب هلسا» أولهم، وقد قسم المكان إلى أربعة أنواع:

1. **المكان المجازي**: هو الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية، إذ يكون المكان مساحة للأحداث ومكملا لها، وليس عنصرا مهما في العمل الروائي، فهو مكان سلبي يخضع لأفعال الشخصيات.
2. **المكان الهندسي**: هو المكان الذي تعرضه الرواية بدقة وحياد من خلال أبعاده الخارجية.
3. **المكان كتجربة معاشة داخل العمل الروائي**: وهو قادر على إثارة ذكرى المكان عند المتلقي.
4. **المكان المعادي**: كالسجن والمنفى والطبيعة الخالية من البشر، ومكان الغربة (محمد عزام: 65- 66).

ويؤكد «محمد عزام» أن هناك الكثير ممن اعترضوا على هذا التقسيم، ورأوا أن المكان كله مجازي في الرواية، ولا يمكن أن نقول مكانا هندسيا، وآخر معاديا...، فكل الأماكن لها أبعاد هندسية، والمكان المعادي يظل بدوره فضاء وهذه التصنيفات تقوم إدراكنا لأهمية الفضاء حين تعزله عن الزمان، والمكان يمثل الخلفية التي تقع فيها الأحداث، أما الزمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها، وإذا كان الزمان يرتبط بالإدراك النفسي، فإن المكان يرتبط بالإدراك الحسي. (محمد عزام: 66).

لقد بذل الكثير من النقاد والباحثين جهودا كبيرة من أجل الكشف عن دلالة الفضاء ودوره في بناء الرواية ومنهم «يوري لوتمان» من خلال كتابه «بنية النص الفني» سنة 1973، حيث بنى دراسته على مجموعة من التقاطبات المكانية التي ظهرت على شكل ثنائيات

ضدية تجمع بين عناصر متعارضة، وتعبر عن العلاقات والتواترات التي تحدث عند اتصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث، فقد أقام «لوتمان» نظرية متكاملة للتقاطبات المكانية منطلقا من فرضية أن الفضاء هو «مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية مثل: الاتصال، المسافة» (شريبط أحمد شريبط: 150). ولغة العلاقات المكانية تصبح من الوسائل الأساسية للتعرف على الواقع، فمفاهيم مثل (الأعلى/ الأسفل)، (القريب/ البعيد) (المنفتح/ المنغلق)... كلها تصبح أدوات لبناء النماذج الثقافية دون أن تظهر عليها أية صفة مكانية.

وقد قسم «لوتمان» الفضاء إلى أربعة أصناف:

1. **عندي**: وهو المكان الذي أمارس فيه سلطتي، ويكون بالنسبة لي حميما وأليفا.
2. **عند الآخرين**: وهو مكان يشبه الأول في نواح كثيرة، لكنني فيه أخضع لسلطة الغير التي أعترف بها.
3. **الأماكن العامة**: وهي ليست ملكا لأحد معين، ولكنها ملك للسلطة العامة (الدولة)، النابعة من الجماعة، والتي يمثلها الشرطي المتحكم فيها.
4. **المكان اللامتناهي**: يكون بصفة عامة خاليا من الناس، فهو الأرض التي لا تخضع لسلطة أحد، مثل الصحراء، هذه الأماكن لا يملكها أحد، إنها ملك للدولة (شريبط أحمد شريبط: 158).

وهذه التقسيمات - كما نرى - خاضعة للشخصية وموقعها في هذا العالم.

أما الروسي «ميخائيل باختين» فقد اقترح أربعة أنواع للفضاء، ولكنها مختلفة في بعض الجوانب عن أنواع «لوتمان» وهذه الأفضية

هي: الفضاء الخارجي - الفضاء الداخلي - الفضاء المعادي - فضاء العتبة، وهذا الأخير هو فضاء يتمثل في المداخل والممرات، والأبواب، والنوافذ المشرعة على الشوارع، كما أنه يتمثل في الحافلات، والأكواخ، والبواخر والسيارات، والقطارات.

لأن الفضاء موضوع واسع جدا، تناوله الكثير من النقاد بالتنظير، ووضعت له عدة تصنيفات، وإن كانت تتقارب كلها من حيث المفهوم فإننا سنحاول ذكر أهم هذه التصنيفات، وهي خمسة تتمثل في الفضاء الروائي، والفضاء النصي/الطباعي، والفضاء الدلالي، والفضاء كمنظور، وأخيرا الفضاء الجغرافي.

1. **الفضاء الروائي**: هو فضاء لفظي، إنه يتضمن كل المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها، ولما كانت اللغة عاجزة عن تشييد فضائها الخاص بسبب طابعها المحدود، فإن الراوي يدعو إلى تقوية سرده بوضع طائفة من علامات الوقف داخل النص المطبوع، وهكذا فإن هذا الفضاء «يتكون من التقاط فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطبيعية، وهو المظهر التخييلي أو الحكائي، ويرتبط بزمان القصة، وبالحدث الروائي، وبالشخصيات التخييلية، فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له، وليس هناك أي مكان محدد مسبقا، وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال» (محمد عزام: 72)، إن الملاحظ على هذا النوع من الأفضية أنه مرتبط أشد الارتباط بالأحداث، ربما هذا الارتباط هو الذي يعطي للرواية تماسكها.
2. **الفضاء النصي**: نشأ هذا النوع من خلال النوع السابق؛ أي من خلال الاهتمام بالكلمات التي تعبر عن المشاعر وأحوال الشخصيات، هذه الكلمات التي تتداخل معانيها إذا لم توضع لها علامات ترقيم، ولهذا حرص الروائي - كما رأينا - على وضع

هذه العلامات، وهكذا نشأ الفضاء النصي الذي يعني «الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق، وتشمل ذلك تصميم الغلاف ووضع المقدمة، وتنظيم الفصول، وتشكيل العناوين وتغيرات حروف الطباعة» (محمد عزام: 72). فكل ما يدخل في تشكيل المظهر الخارجي للرواية يدخل ضمن الفضاء النصي أو الطباعي، إنه لا علاقة له بالمكان الذي تجري فيه أحداث الرواية، بل إنه كل ما يلتقطه القارئ عند تصفحه للكتاب، يرى «حميد لحمداني» أن للفضاء النصي عدة مظاهر أهمها:

أ. **الكتابة الأفقية**: وهي الكتابة على الصفحة بشكل عادي، تبتدئ من أقصى اليمين إلى أقصى الشمال، مما يعطي انطباعا بتزاحم الأحداث والأفكار في ذهن البطل الرئيسي.

ب. **الكتابة العمودية**: أي استغلال جزء من الصفحة في الكتابة، إما على اليمين أو على اليسار، وهي عبارة عن أسطر قصيرة، متفاوتة الطول فيما بينها، وعادة ما تستغل لتضمين النص الروائي أشعارا على النمط الحديث.

ج. **التأطير**: وهو كما يسميه «ميشال بوتور» «الصفحة داخل الصفحة، ويأتي عادة وصف الصفحة المكتوبة بكتابة بيضاء، وقد يأتي داخل إطار من الكتابة متنوع» (حميد لحمداني: 57). ويستعمل هذا النوع من الكتابة لشد انتباه القارئ إلى قضية محددة في الزمان والمكان.

د. **البياض**: وهو عادة يعلن عن نهاية فصل أو نقطة محددة في الزمان والمكان، ويفصل بين الانقطاعات الحديثة والزمانية بإشارات، كأن توضع في بياض فاصل ختمات ثلاث كالتالي (***).

كما يتمثل في الانتقال بين الفصول من صفحة لأخرى، وهو ما يدل على مرور زمني أو حدثي، وما يتبع ذلك من تغيرات مكانية

على مستوى الرواية ذاتها، ونجده خاصة في بداية كل فصل من الأعلى، كما نجده في نهاية كل فصل، ورقة كاملة بيضاء، كحد فاصل بين حديثين مختلفين.

ه. **ألـواح الكتابـة**: وهـي كلمـات أو فقـرات أو لغات أجنبية، ترد داخل الكتابة الأصلية، وتكون في الحوار غالبا.

و. **التشكيل**: ويتمثل في الغلاف الأمامي الخارجي للنص الروائي خاصة، ونجد أنماطا مختلفة منه في رواياتنا الحديثة من مثل: تشكيل واقعي، وتشكيل تجريدي.

وغالبا ما تكون على شـكل رسـومات تحيل بشـكل مباشـر على أحـداث الروايـة، أو علـى الأقـل علـى مشـهد مجسـد من هذه الأحـداث، أو مقاطـع مـن الروايـة دالة على قمة التأزم النفسـي للبطل، أما العناوين وكل الإشارات الموجودة في الغلاف فهي دالة على تشكيل المظهر الخارجي للرواية، وكذلك مواقع كل هذه الإشارات لدلالات جمالية أو فنية فالعنوان مثلا هو مفتاح المتلقي إلى عوالم النص من الداخل إلى الخارج، فـ «العلاقة بين العنوان والنص علاقة جدلية إذ بدون نص يكون العنوان وحده عاجزا عن تكوين محيطه الدلالي، وبدون العنوان يكون النص باستمرار عرضة للذوبان في نصوص أخرى وعليه فإن العنوان كعلاقة أو أمارة تشـير إلى النص يكون أشبه بالهوية» (مرشد أحمد: 11).

3. **الفضاء الدلالي**: تحدث عنه «جيرار جينيت» فرأى أن لغة الأدب «لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة إلا نادرا، فليس للتعبير الأدبـي معنـى واحـد، إنـه لا ينقطـع عـن أن يتضاعـف، ويتعدد إذ يمكن لكلمة واحدة مثلا أن تحمل معنيين تقول البلاغة عن أحدهما بأنه حقيقي، وعن الآخر بأنه مجازي» (حميد لحمداني: 60)، وانطلاقا

من هذا التصور نشأ ما يسمى بـ«الفضاء الدلالي» الذي يرى «جينيت» أنه يتأسس بين المدلول المجازي، والمدلول الحقيقي، وهذا الفضاء له علاقة وطيدة بالشعر، وهو ليس مبحثا ضروريا في السرد، ولأنه يمكن أن يدرج - كما يرى «الحمداني» - تحت عنوان عام هو «المجاز»، كونه مجرد مسألة معنوية، فإنه ليس من الضروري أن يكون مبحثا حقيقيا فيما يسمى الفضاء.

4. **الفضاء كمنظور أو كرؤية**: والمقصود بالرؤية أو المنظور إنما هي رؤية الكاتب الذي يسير الرواية، وقد تحدثت عن هذا النوع «جوليا كريستيفا» تحت ما أسمته الفضاء النصي للرواية فتقول: «هذا الفضاء محول إلى كل، إنه واحد وواحد فقط، مراقب بوجهة النظر الوحيدة للكاتب التي تهيمن على مجموع الخطاب بحيث يكون المؤلف بكامله متجمعا في نقطة واحدة، وكل الخطوط تتجمع في العمق، حيث يقبع الكاتب، وهذه الخطوط هي الأبطال الفاعلون (*Les actants*)، الذين تنسج الملفوظات بواسطتهم المشهد الروائي» (حميد لحمداني: 61)، فهذا النوع من الفضاء إنما له علاقة وطيدة بالكاتب، أو الراوي، كونه هو راسم الخطة العامة للرواية، وهو المدير للحوار، والمقيم للحدث الروائي بواسطة الأبطال.

5. **الفضاء الجغرافي**: وهو ما يسميه «حميد لحمداني» بـ«الفضاء كمعادل للمكان» ويعرفه بأنه «الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة» (حميد لحمداني: 53)، إنه الأماكن التي تتحرك فيها الأبطال، وقد تحدثت عنه «جوليا كريستيفا» جاعلة إياه مرتبطا أشد الارتباط بدلالته الحضارية، فهو وإن كان متشكلا من العالم القصصي فإنه يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، والمرتبطة بعصر معين تسوده ثقافة معينة، إنه ما يسميه «إديولوجيم العصر»

والأديولوجيم هو «الطابع الثقافي العام الغالب في عصر من العصور، ولذلك ينبغي للفضاء الروائي أن يدرس دائما في تناصيته؛ أي في علاقته مع النصوص المتعددة لعصر ما، أو حقبة تاريخية محددة» (حميد لحمداني: 54).

كل ما تقدم لم يكن سوى إلمامة بسيطة بأهم الأفكار والآراء التي سيقت حول مصطلح «الفضاء» الذي لا تكاد دراسة نقدية حديثة تخلو منه، نظرا لتجليته لكثير من مواقع الظلمة في النصوص الأدبية.

المراجع

1. إبراهيم عباس: الفضاء ولغة السرد في روايات «عبد الرحمن منيف».
2. أحمد مرشد: المكان والمنظور الفني في روايات «عبد الرحمن منيف».
3. حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية المعاصرة.
4. حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي.
5. شريبط أحمد شريبط: بنية الفضاء في رواية «غدا يوم جديد». مجلة الثقافة، العدد 115.
6. صلاح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات «عبد الرحمن منيف».
7. عمر عبد الواحد: السرد والشفاهية - دراسة في مقامات الهمذاني.
8. فيصل الأحمر: السيميائية الشعرية.
9. محمد عزام: شعرية الخطاب السردي.

النص وعلمه

Le Texte et Son Science

لقد تغلغل مفهوم النص في شتى المناهج والنظريات المعاصرة، واختلف في كل منها إلى أن شق لنفسه طريقا واستطاع الخروج بنظرية مستقلة بذاتها لها مفاهيمها، وخلفياتها، وأبعادها. وسنحاول في مقالنا هذا أن نتتبع مفهومه تاريخيا.

كانت الجملة هي أكبر وحدة يمكن دراستها - حسب ما جاء به «دو سوسير» - إلى أن جاءت لسانيات النص وأبطلت هذا الادعاء، وفي هذا نجد «تزفيتان تودوروف» يعرف النص قائلا: «لا يتحدد مفهوم النص في الإطار نفسه كما هو في الجملة (أو القضية، المركب الخ...) بهذا الفهم يجب أن يتميز النص عن الفقرة التي هو وحدة تصنيفية لعدة جمل، كما يمكن أن يتطابق النص مع جملة مثلما يتطابق مع كتاب بكامله فهو يتحدد باستقلاليته وانغلاقه» (تزفيتان تودوروف: 32). وهو نفس ما ذهب إليه «جان ماري سشايفر» في تعريفه للنص من أنه «سلسلة لسانية محكية أو مكتوبة وتشكل وحدة تواصلية، ولا يهم أن يكون المقصود هو متتالية من الجمل، أو من جملة وحيدة، أو من جزء من الجملة» (منذر عياشي: 119). إن هذين التعريفين يؤكدان فكرة إمكانية كون النص كلمة أو جملة أو فقرة أو رواية كاملة، فهو ليس جنسا محددا، وإنما عمل أدبي خلاق يمكن إدراجه تحت أية تسمية، ولا تسمية محددة له، لأنه بتحرره هذا ينتج الجديد ويبدع، هذا ويقسم «تودوروف» النص وفق تحليله - وهي نفس الخطوات المتبعة لتحليل الجملة - إلى ثلاث تقسيمات فاقترح

التمييز بين «الوجه الشفاهي للنص، وهو الوجه الذي يتكون من كل العناصر اللسانية بالذات (صوتية، قاعدية، إلى آخره) للجمل التي تكونه، والوجه النحوي، الذي يحيل ليس إلى نحو الجمل ولكن إلى العلاقات بين الوحدات النصية (جمل، مجموعات من الجمل، إلى آخره) والوجه الدلالي، وهو إنتاج معقد للمضمون الدلالي للوحدات اللسانية» (منذر عياشي: 122).

وهذه المفاهيم هي مفاهيم تقليدية للنص ساهمت في تحديد مفهومه، وبلورة علمه، كما يرجع فضل تكوين علم النص إلى عدة نظريات سابقة كالبلاغة وفن الشعر، واللسانيات، والشكلانية الروسية، والبنيوية، والأسلوبية والشعرية، والسيميائية، وعلم النفس التربوي، وعلم النفس الاجتماعي، وعلوم الاتصال، وكذا العلوم التجريبية والطبيعية. أما «نبيل راغب» فيرى الفضل في تأسيسه إلى رواد ثلاث، وهم «فرديناند دي سوسير»، «رومان جاكبسون» و«إميل بنفينيست»، فاعتبر «دو سوسير»: «أن نظرية الدلالة هي أساس الأبحاث التي تدور حول النص والشعر باعتبارهما بنيتين ونظامين مستقلين نسبيا» (نبيل راغب: 669). وساهم «جاكبسون» في تحديده من خلال دراساته في علم الفونولوجيا واللغة، والبحث في مسألة «الشعرية» واستقلالية الظاهرة الأدبية، أما «بنفينيست» فتعرض له من خلال إشكاليات تبادل الخطاب، والأنواع الأدبية وعلاقاتها بالخطاب.

لن نبتعد طويلا عن مسرح النص لنعرف أن مفهومه عند البنيويين الفرنسيين ارتبط بمفهوم الكتابة Ecriture فاعتبروها مؤسسة اجتماعية تتضمن مختلف أنواع الكتابة، ثم اندرج تحتها النص الأدبي، وكما قال «رولان بارث» في دفاعه عنه «فأصبح النص الأدبي عند دعاة الكتابة بهذا المفهوم هو «جنس» من أجناس المؤسسة الاجتماعية (أي الكتابة الأدبية: الأدب) يشاركها في سماتها العلمية، ويتميز

عنها بخصائص مقننة هي الأعراف والشفرات الأدبية والتقاليد المتعارف عليها، فتجعله فرعا من فروع المؤسسة الاجتماعية الأم (الكتابة عموما)» (ميجان الرويلي، سعد البازعي: 260). فـ «اهتمام السيميولوجيا بالنص هو في الأصل اهتمام بالكتابة من حيث هي المجال الحيوي والخصب له» (مختار ملاس: 13).

وإذا قابلنا مفهومي الكتابة والنص عند «دي سوسير» وجدناهما يساويان على الترتيب اللغة كنظام، وفعل القول الفردي (الكلام) أما بمصطلحات «تشومسكي» فنجد الأولى تقابل القدرة/ الكفاءة، والثاني يقابل الأدائية، وبما أن الكتابة مؤسسة اجتماعية تحكمها قوانين وأحكام، والنص فعل المؤلف الفردي المنشئ للأدبية، فهو فرع منها وخاضع لسيطرتها، فالأدبية لا تخرج عن إطار اللغة العام، فهي تدور في فلكها رغم انزياحاتها وتفردها، وبالتالي تحدد الكتابة علاقة النص بمؤلفه وعلاقتهما بها أيضا، ويقضي المؤلف بذلك على نفسه عند خضوعه لقوانين الكتابة ودخوله حرمها، وهذه الفكرة تجسد مقولة «بارث» عندما صرخ قائلا: «لقد مات المؤلف» وأعلن في ذات الوقت عن «ميلاد القارئ».

إذ أن تصور النص الكلاسيكي كما حدث به «رولان بارث» له معنى واحد ووحيد ونهائي، وفي هذا يقول «يمكن أن نسند إلى النص دلالة وحيدة، إذا صح القول تكون هذه الدلالة قانونية، هذا ما يسعى إلى تحقيقه فقه اللغة وبشكل عام النقد التفسيري الذي يذهب إلى أن النص يحتوي على مضمون شامل ومتغير بتغير المذاهب، معنى سيري بالنسبة للتحليل النفسي، معنى اجتماعي تاريخي بالنسبة للنقد الماركسي الخ... نتعامل مع النص كما لو أنه يحتوي على دلالة موضوعية» (رشيد بن مالك: 231). وبتطور علم النص توضح مفهوم النص لكنه بقي مختلفا حسب وجهة نظر الباحثين، فهذا «رولان

بارث» يعتبره «تميمة، وهذه التميمة ترغب في، ويخطب النص ودي عن طريق ترتيب كامل لشاشات غير مرئية، وعن طريق مماحكات انتقائية: تتصل بالمفردات، وبالمراجع، وبقابلية القراءة... والآخر: المؤلف يضيع دائما وسط النص» (رولان بارث: 33). هذه «الجزيرة الصغيرة» إذن - كما سماها - تدعو القارئ إليها ليكتشف مجاهلها ومعالمها بعدما تضيع وسط متاهاتها مبدعها، إن النص صاحب لذة يجدها القارئ عند قراءته له.

لقد تبلور مفهوم النص عنده سنة 1971 في مقاله المطول «من العمل إلى النص»، وتجاوز مفهومه هنا مفهوم «الجنس الأدبي» إلى إنتاج عدة أعمال أدبية، هو قوة متحولة، وصاحب تعدد دلالي لا نهائي، ونوع من اللذة المشاكلة للجنس، إنه واقعة غزلية - كما عبر عن ذلك «صلاح فضل» - لا انتماء له بموت مؤلفه، لكن قارئه يتلقفه ويرسم معالمه، وبذلك يعيد تأليفه من جديد، ولهذا نجده يعرفه أخيرا في كتابه «لذة النص»: «كلمة *Texte* (نص) تعني النسيج، ولكن بينما اعتبر هذا النسيج دائما وإلى الآن على أنه نتاج وستار جاهز يكمن خلفه المعنى (الحقيقة) ويختفي بهذا القدر أو ذلك، فإننا الآن نشدد داخل النسيج على الفكرة التوليدية التي ترى إلى النص يصنع ذاته ويعتمل ما في ذاته عبر تشابك دائم، تنفك الذات وسط هذا النسيج - هذا النسج - ضائعة فيه، كأنها عنكبوت تذوب هي ذاتها في الإفرازات المشيدة لنسيجها، ولو أحببنا استحداث الألفاظ، لأمكننا تعريف نظرية النص بأنها علم نسيج العنكبوت» (رولان بارث: 62- 63).

فالنص يقتل نساجه ويضيعه في فخاخه، وينصب أفخاخه لطالبيه ومريديه، إنه نسيج علاقات مترابطة فيما بينها تشكل في النهاية معنى أو عدة معاني وتأويلات حسب اختلاف القراء، وليس المعنى الذي أراده له مؤلفه.

إن فهم أي نص أو تأويله إذن يعتمد على ثلاثة أسس: العالم الـذي يحيـل إليـه النـص، ثـم قدرة القارئ علـى إدراك العالم كمرجع للنـص، وقدرتـه أيضـا علـى تطبيـع النـص أي جعله طبيعيـا أو واقعيا بربطه بمرجعية خارجية خاضعة لتغيرات المواقف الاجتماعية «إذ إن أي اختـلاف فـي التعبيـر هـو بالضرورة اختلاف فـي التفكير» (ميجان الرويلي، سعد البازعي: 263).

وبذكرنـا المرجعيـة الخارجيـة نحيـل خصوصـا إلـى المرجعيـة التاريخيـة والاجتماعيـة التـي اعتمدتهـا «جوليا كريسـتيفا» في تعريفها للنص فتقول: «لا يجمع النص شـتات واقع ثابت أو يوهم به دائما، وإنما يبني المسرح المتنقل لحركته التي يساهم هو فيها ويكون محمولا وصفة لها، فعبر تحويل مادة اللسان (في تنظيمه المنطقي والنحوي) وعبـر نقـل علاقـات القـوى مـن السـاحة التاريخيـة (فـي مدلولاتهـا المنظمـة مـن موقـع ذات الملفـوظ المبلـغ) إلى مجال اللسـان ينقرئ النص ويرتبط بالواقع بشـكل مزدوج، فهو يرتبط باللسـان (المنـزاح الذي خضع للتحول) وبالمجتمع (الذي يتوافق مع تحولاته)» (جوليا كريستيفا: 9).

فالنـص نتيجـة تفاعـل بيـن القـوى اللسـانية المدمجـة للقـوى الاجتماعيـة والتاريخيـة، فهـو «وليـد واقـع خارج عنـه متحرك، يدمج متلقيـه فـي تركيبـة ملامحـه» (جوليـا كريسـتيفا: 11). أو هـو «جهـاز عبـر لغـوي، يعيـد توزيـع نظـام اللغـة بكشـف العلاقة بيـن الكلمات التواصليـة، مشـيرا إلـى بيانـات مباشـرة، تربطهـا بأنمـاط مختلفة من الأقوال السـابقة والمتزامنة معها والنص نتيجة لذلك إنما هو عملية إنتاجية» (صلاح فضل: 295). فهي قد اعتبرت النص عملية تفكيك وبنـاء، تتـوزع فيـه اللغـة، كمـا أنه عملية تناص – وهذا أهـم ما جاءت بـه فـي نظريتهـا – فالأقـوال السـابقة والمتزامنة مـع الألفاظ المختلفة

للكلمـات التواصليـة هـي التنـاص، إذ تتقاطع عدة أقوال من نصوص أخرى في نص واحد، إنه إنتاجية عدة نصوص وإنتاجية واقع خارج عنه، إنه إيديولوجيم وهو «تقاطع نظام نصي معين (ممارسة سيميائية معينة) مع الملفوظات (المقاطع) التي سيق عبرها في فضائه أو التي يحيل إليها في فضاء النصوص (الممارسـات السـيميائية) الخارجية» (جوليا كريستيفا: 22).

ومثلت لهذا المفهوم بشكل توضيحي باعتبار الممارسة السيميائية المقصودة هي الرواية مثلا، لديها عدة ملفوظات كلمات أو متواليات منها (جمل، فقرات)، والملفوظ الروائي بهذا الشكل هو عملية تشكل النص المكتوب تدرس هذه الكلمات أو المتواليات على أنها وحدات دلالية كبرى (سيميات). والتي هي مجرد واسطة لمعرفة وظائف أنماط الملفوظـات الروائيـة، أي أن هدفهـا دراسـة الوظيفة المحيطة بالنص، وخصوصا الوظيفة الدلالية، وقد استندت «كريستيفا» في فكرتها هذه إلى ما جاء به «ميخائيل باختين» في أعماله فرأى أن «الأدب (الروائي) هـو الأدب المعبـر - فـي العصـر الحديث - عـن الحوار بين أصوات متعددة ورؤى مختلفة للعالم، أو ما أطلق عليه «الحوار بين المعاني والتصورات والرؤى»» (نبيل راغب: 677).

وقد ساهم كل من «رولان بارث»و «جاك دريدا» في تطويرهما لمفهـوم «التنـاص» ودلائليـة النـص الأدبـي (اللغوي) فيقول «بارث»: «إننـا نعلـم أن أي نـص ليـس مجـرد سـطور مـن الكلمات لكي يطلق معنى أبديا أو لاهوتيا لا اختلاف بشأنه، وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد، تمتزج فيه وتتصادم النصوص الأخرى التي لا يمكن حصرها، سواء السابقة أو المزامنة للنص الجديد» (نبيل راغب: 676).

وهـو يشـبه إلـى حـد بعيد تعريف «جـاك دريدا» القائل: «فالنص لا يملك أبا واحدا ولا جذرا واحدا، بل هو نسق من الجذور، وهو

ما يؤدي في نهاية الأمر إلى محو مفهوم النسق والجذر، إن الانتماء التاريخي لنص ما لا يكون أبدا بخط مستقيم؛ فالنص دائما من هذا المنظور التفكيكي له عدة أعمار» (صلاح فضل: 307).

واختصارا لهذا الكلام يمكن القول أن للنص تصورين – كما ذكرهما «صلاح فضل» – فالأول ثابت كونه مجموعة من الأبنية المركبة المتفاعلة بينها القابلة للتحليل وفك الشفرات وإعادة البناء، والتحويل، والثاني متحرك كونه «إنتاجية» – حسب تعبير «كريستيفا» – تتفاعل داخله مجموعة نصوص سابقة أو متزامنة له، فهو «حوار فني لممارسات متنوعة» (صلاح فضل: 309). كما يمكن جمع سمات النص الأدبي في خمسة عناصر أوردها أيضا «صلاح فضل»، إذ للنص سياق ذو أبعاد تاريخية واجتماعية وثقافية تتفاعل فيما بينها متضمنا علاقة مبدعه ومتلقيه به، أما التركيب فيجسد علاقات كلماته المركبة فيما بينها والمشكلة لدلالة معينة تحدد بداية النص ونهايتها. كما أن حجمه غير محدد كما أسلفنا، إذ قد يكون كلمة أو جملة أو مقطوعة شعرية أو رواية، لكن التحليل الأسلوبي يهتم بتحديد الحجم لتسهيل مهمته، وأهم ما يجعلنا نلج عالم النص هو العنوان، إذ إنه مفتاح الدلالة، لا يشترط وجوده، ولكن غيابه يشكل تحديا للناقد أو المحلل، وأخيرا الخطاب والمقصود به الوسيط بين اللغة والكلام، ويعرفه «بول ريكور» قائلا: «لنطلق كلمة نص على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة» (صلاح فضل: 304). والخطاب هنا هو الإنجاز الفعلي للغة ثم جاءت الكتابة لتثبيته خطيا، لهذا نجد النص اليوم في شكله الصوري مما يسهل تحليله، فالنص يحمل في طياته رسالة مكتوبة حاملة لمدلولات معينة.

ويكفي أن نشير إلى أن مفهوم النص وعلمه قد تطور ليشمل مختلف «العلوم التجريبية والمنجزات النظرية لعلم نفس المعرفة (...) وارتباطه الوثيق بميدان الذكاء الاصطناعي» (صلاح فضل: 320)، فقد

ظهـرت أنـواع كثيـرة للنـص منها النص المترابط أو المتعالق كما يشـاء البعض تسميته، وهو الخاص بالحواسيب والإلكترونيات، ويعتبر أعقد النصوص وأكثرها تطورا، ولا ننسى أن ننوه إلى نوعي النص المفتوح والمغلق اللذين جاء بهما «أمبرتو إيكو»، وكذا النص المقروء والمكتوب لـ«رولان بارث».

كانت هذه إطلالة صغيرة على عالم النص المتشعب الذي كاد يستدرجنا إلـى متاهاتـه وغياهبـه، لكننـا لم نجرؤ التعمق داخله خوف الضياع، وحسبنا هذه النظرة المحايثة إلى أهم عناوينه ومحطاته.

المراجع

1. تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية.
2. جوليا كريستيفا: علم النص.
3. رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص. عربـي - إنجليزي - فرنسي.
4. رولان بارث: لذة النص.
5. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص.
6. مختار ملاس: دلالة الأشياء في الشعر العربـي الحديث - عبد الله البردوني نموذجا -
7. منذر عياشي: العلاماتية وعلم النص.
8. ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبـي.
9. نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية.

التناص

La Textualité

يعد مصطلح «التناص» من المصطلحات السيميائية الحديثة حيث نجد لـه حضـورا قويـا جـدا لـدى كل الدارسـين، الذيـن انفتحـوا علـى السياقات الخارجة عن النص الأدبـي، هذا الأخير الذي اعتبره البنيويون بنية مغلقة على ذاتها، ولمصطلح التناص دروبا ومنعرجات كثيرة صاحبته منذ ظهوره، لذلك سنحاول في مقالنا هذا أن نتبين أهمها، سالكين في ذلك أقصر السبل لفك غوامضه.

1 - تعريف التناص:

بداية يجب الإشارة إلى أن التناص Intextuality إنما اشتق من مصطلح النص Texte بكل ما يحمله هذا الأخير من معاني. والتناص «مفهـوم يـدل علـى وجـود أصلـي في مجال الأدب أو النقد أو العلم، على علاقة بنصوص، وأن هذه النصوص قد مارست تأثيرا مباشرا أو غير مباشر على النص الأصلي عبر الزمن» (سـمير حجازي: 109 - 110). فهو أخذ نص لاحق عناصر نص سابق، ليكتشف ذلك الناقد أو القارئ فيما بعد.

أو هـو - كمـا اسـتخلص «محمـد مفتـاح» مـن التعاريـف الغربية المختلفـة لـه - «فسيفسـاء مـن نصـوص أخـرى أدمجت فيـه بتقنيات مختلفـة - ممتـص لهـا يجعلهـا مـن عندياتـه وبتصييرها منسـجمة مع فضـاء بنائـه ومـع مقاصـده، محـولا لهـا بتمطيطهـا أو تكثيفهـا بقصد مناقضـة خصائصهـا أو دلالتهـا أو بهـدف تعضيدهـا» (محمـد مفتاح: 121). فالتنـاص إذن هـو وجـود علاقـة رابطـة بيـن نص حاضر ونص

أو نصوص أخرى غائبة، أما هذه العلاقة فخاضعة لأمور متعددة.

2 - البدايات الأولى التاريخية لمصطلح التناص:

أ - الشكلانيون الروس وتلميحهم لمفهوم النص:

من المعروف أن الشكلانيين الروس قد تناولوا النص الأدبي من زاوية الشكل فقط، فتعاملوا معه كبناء متكامل منغلق على نفسه يحقق جماليته من التحام عناصره الداخلية لذلك عزلوه عن كل ظرف خارجي، لكنهم ما لبثوا أن أعادوا النظر في دراساتهم الأدبية والنقدية، حيث رأوا أن تاريخ الأدب يرتبط ارتباطا وثيقا بالمتواليات النقدية الأخرى، وهذا ما أكد عليه كل من «جاكبسون» و«تينيانوف» في مقالتهما الموسومة بـ «مشاكل الدراسات الأدبية واللسانية»، والتي ترجمها «إبراهيم الخطيب» مع نصوص أخرى لزملائهم.

كما رأوا أنه لا بد من النظر إلى المواد المستعملة في الأدب من وجهة نظر وظيفية (جاكبسون وتينيانوف: 102)، أما بالنسبة لمفهوم الدراسة السنكرونية فقد أصبحت أشبه بوهم «إن مفهوم النظام التزامني الأدبي لا يطابق مفهوم الحقب *Epoque* الساذج، نظرا لأن هذا المفهوم لا يتركب فقط من أعمال فنية متقاربة في الزمن، وإنما أيضا من أعمال انجذبت إلى فلك النظام آتية من آداب أجنبية أو من حقب سابقة» (جاكبسون وتينيانوف: 102 - 103).

أفليس هذا الكلام إرهاصا لمفهوم التناص؟ فرغم أننا لا نعثر على المصطلح في نصوصهم إلا أن التلميح إلى مفهومه جلي واضح، خاصة وأننا نجد في مقالة «جاكبسون» و«تينيانوف» - السابقة الذكر - كلاما عن التطور الأدبي حيث يرد فيها «... فالقوانين الملازمة للتطور الأدبي (أو اللساني) لا تعطينا إلا معادلة غير محددة، تقبل بتعدد الحلول، رغم محدودية هذه، ولكنها لا تقدم لنا بالضرورة حلا وحيدا

إنه ليس من الممكن حل المشكل الملموس لاختيار اتجاه (...) دون تحليل ترابط المتوالية الأدبية بالمتواليات التاريخية الأخرى» (جاكبسون وتينيانوف: 103 - 104).

فكل هذا الكلام يدعو إلى الانفتاح على العالم الخارجي عن النص ودراسة العلاقات التي تربط هذا النص بالنصوص الأخرى، وهو إرهاص من الشكلانيين الروس، تحققت ولادته الفعلية مع «باختين» و«كريستيفا» فيما بعد.

ب - «باختين» ومصطلحا الإيديولوجيم والحوارية:

يؤكد الدارسون أن «ميخائيل باختين» ورغم عدم استعماله لمصطلح التناص، إلا أنه هو صاحب الإرث النظري لمفهوم هذا المصطلح، ففي كتابه ««الماركسية وفلسفة اللغة» عمل «باختين» على تحديد مفاهيم البويثيقا السوسيولوجيا عن طريق نقد الاتجاهين اللذين عرفتهما الدراسة اللغوية في عصره (...) الذاتية المثالية (...) والنزعة الموضوعية التجريبية» (أنور المرتجي: 48).

ونقصد بالاتجاه الأول أصحاب لسانيات الكلام، أما الثاني فنقصد له أتباع «دي سوسير» في روسيا، واللذين يفصلون بين اللغة والكلام واللسان - كما يشرح «أنور المرتجي» -، وقد أطلق «باختين» مصطلح الإيديولوجيم، الذي يعرفه «فكتور إرنيخ» بقوله: «إنه يتمظهر على شكل كلمات، طرق اللباس، العلاقات التنظيمية بين البشر، إن كل إيديولجيم هو جزء من الواقع المادي الاجتماعي» (أنور المرتجي: 48). فالإيديولوجيم هو مجموع الدلائل والأفكار التي استمدها الفرد من المجتمع وصاغها في شكل ألفاظ وكلمات وقد قدم «باختين» مفاهيم «من أجل تصوره النظري لأشكال التقاطع بين الإيديولوجي والأدبي، سوف يبحث عنها فيما يسميه باللفظ» (أنور المرتجي: 49).

أما حديثه عن اللفظ فهو كون هذا الأخير هو الحامل لمختلف الإيديولوجيات، وكونه يحقق عملية التواصل وقد قاد حديثه عن اللفظ إلى الحديث عن العلاقة المتبادلة بين المرسل والمتلقي، كما أنه في «استعماله الإجرائي لمصطلح اللغة، كان يتعامل مع الدلائل أو الكلمات، باعتبارها ليست حيادية أي خارجة عن تقسيمات الآخر، فكل لفظ هو مسكون بصوت الآخر». أي أن الناس يتواصلون بألفاظ واحدة متبادلة تعبر عن أفكارهم.

ومن هذا المنطلق ينتقل «باختين» إلى وضع مصطلح «الحوارية» الذي كان في البداية مطابقا لمصطلح التفاعل اللفظي - كما يؤكد «أنور المرتجي» - حيث أن هذا التفاعل هو الحقيقة الأساسية للغة، والحوار هو أهم أشكاله والحوارية «تعود إلى الخطاب وليس إلى اللغة كنظام متعال» (أنور المرتجي: 52). ومن هنا يصير الأسلوب عند «باختين» «ليس هو الرجل، ولكن بإمكاننا أن نقول إن الأسلوب هو على الأقل رجلين، وبالضبط الانسان وشريحته الاجتماعية» (أنور المرتجي: 52).

ج - جوليا كريستيفا ومصطلح التناص:

لقد جاءت «جوليا كريستيفا» في بداية السبعينيات من القرن الماضي، لتضع مصطلح التناص بعد أن استلهمت أفكارها من الإرث النظري الذي تركه «باختين»، حيث تعرف الإيديولوجيم بتلك «الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها ماديا على مختلف مستويات بناء كل نص تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية (...) وإدراك النص كإيديولوجيم يحدد منهجية السيميائيات التي وهي تدرس النص كتداخل نصي، ففكره في (نص) المجتمع والتاريخ»(جوليا كريستيفا: 22)، وقد كانت ترى هي ومن يعمل معها في مجلة «تل كل» (Tel quel) أن «النص لا يقوم بذاته وإنما هو مجموعة من تقاطعات

لنصوص أخرى، يقوم بامتصاصها فتنخرط في بنيته، وبالتالي يكون كل نص كموزاييك من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر» (فاروق عبد الحكيم دربالة: 106 - 107).

ويرى «أنور المرتجي» أن مفهوم النص عند «كريستيفا» مقابل تماما لمفهوم الحوارية عند «باختين»، والفرق بينهما هو اختلاف المرحلة المعرفية، واستفادة «كريستيفا» من الماركسية في آخر اجتهاداتها، وعلم النفس في أحدث مراجعاته (أنور المرتجي: 52)، إنها تقدم مفهوما للتناص بقولها «إن كل نص يتشكل كفسيفساء من الاستشهادات وكل نص هو امتصاص وتحويل لنصوص أخرى» (عمر عبد الواحد: 13). والملاحظ أن التناص قد عرف مفهومه النظري واستقر مصطلحه مع البلغارية «كريستيفا»، بعد أن رأت بأن الدراسات البنيوية قد جعلت النص مقطوع النسب عن غيره من النصوص وعن محيطه، فأكدت في المقابل «أن النص هو أفق مفتوح تتقاطع عبره جملة من النصوص الغائبة مشكلة فضاء من المدلولات والرموز تمنحه إمكانات قرائية لا متناهية» (مديحة عتيق: 158).

3 - انتشار المصطلح في الدراسات النقدية الغربية:

لقد استقبل الباحثون في البلاد الغربية مصطلح التناص بترحاب كبير وانتشر بينهم انتشار النار في الهشيم، لا تكاد تخلو دراسة نقدية منه، فـ«رولان بارث» استعمله في كتابه «لذة النص» وفي كتاب «نظرية النص» أيضا، يقول في تعريفه «كل نص هو تناص والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات مختلفة، وبأشكال ليست عصية على الفهم، بطريقة وبأخرى (...) فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة» (فاروق عبد الحكيم دربالة: 307).

أما «جيرار جينيت» فقد كان من السابقين الأوائل إلى احتضان المصطلح إلى جانب «ميشيل آريفي» و«تزفيتان تودوروف» و«ريفاتير»،

وقد استعمل مصطلح «التعالي» Franxondance وهو عنده «الطريقة التي من خلالها يهرب نص من ذاته في الاتجاه، أو البحث عن شيء آخر، والذي من الممكن أن يكون أحد النصوص» (أنور المرتجي: 52)، أما الأسلوبي «ميشال ريفاتير» فنجده يفرق بين التناص Intertext وتداخل النصوص Interextuality، «فالأول معناه حضور النصوص الغائبة في ذهن القارئ، والتي يحيل عليها النص الحاضر، أما الثاني فيقصد به النصوص الموجودة فعلا داخل النص» (عبد العاطي كيوان: 9).

ويقدم لنا «جيرار جينيت» في كتابه «الأطراس الممسوحة» أنواعا خمسة للتناص:

أولا: النصوص الشاملة:

وهو مفهوم يعادل مفهوم الأدبية عند الشكلانيين الروس - كما يؤكد «أنور المرتجي» - الذي يرى أن هذه العودة إلى ماضي الشعرية، إنما لأن هذه الأخيرة لا يمكن قيامها إلا اعتمادا على خلفية نقدية تاريخية والقطيعة - حسب «جينيت» - غير ممكنة في هذا المجال، والدليل على ذلك «أن «أرسطو» لم يكن سوى قارئ لأعمال «سوفوكل»» (أنور المرتجي: 56)، وفي هذا النوع نتجاوز البحث في هندسة النص - كما يقول «أنور المرتجي» - حيث نبحث عن مختلف العلاقات التي تربط النصوص بعضها ببعض، وهذا هو التناص الذي حددته «جوليا كريستيفا» ليصبح عند «جيرار جينيت» نوعا واحدا فقط، وقد يسمى هذا النوع عند آخرين بالتناص الخارجي أو التناص المفتوح، كما هو وارد مثلا عند المغاربي «محمد مفتاح» «حيث أن التناص يمتص نصوص غيره، أو يحاورها أو يتجاوزها بحسب المقام والمقال» (محمد مفتاح: 125). ويضرب لنا «محمد مفتاح» مثالا على هذا النوع بقصيدة «ابن عبدون» الشاعر الأندلسي، فقد سبقتها قصائد في الغرض ذاته، وتقدمتها حكايات عن الأمم البالية، وكذلك أخبار

تاريخية عاصرتها وتلتها، لذلك علينا قراءتها على ضوء ما تقدمها وما عاصرها وما تلاها لنلمس أوجه الاتفاق والاختلاف.

ثانيا: المابين نصية:

والذي أطلق عليه هذا الاسم هو «جيرار جينيت» - وهذا النوع أقل بروزا من النوع الأول - وتعود أهميته إلى أن النص يقوم عليه ويدخل معه في علاقات حوارية مع عناصر أخرى مثل العناوين الرئيسية والفرعية وما بين العناوين كالتقديم والذيل والتنبيه والتواطؤ... الخ، ويعطي «جينيت» مثالا على هذا النوع برواية «أوليس» لـ «جويس» فهذه الرواية قبل طبعها في كتاب كانت عبارة عن كتاب يحتوي على عناوين الفصول التي تحيل كل منها على الفصول الموجودة في الأوديسة الأصلية، ليأتي «جويس» ويغير فيها، ورغم ذلك تفطن النقاد إلى ذلك، وعملوا على دراسة الرواية اعتمادا على ما أغفله النص الأصلي (أنور المرتجي: 57). ومن هذا المنطلق - كما يقول «أنور المرتجي» - يتساءل «جينيت» هل من حق النقاد أن يتعاملوا مع النص كشيء له علاقة مع مادته الأولى، أو ليس من حقهم ذلك؟ ثم إنه يدعوهم إلى الاهتمام بما قبل النص، سيساعدهم كثيرا في الكشف عن خبايا النص الأدبي والكشف عن أغواره، فهذا التناص إذن لا علاقة له بالنصوص الأخرى بل علاقته تكمن في نفسه، أي في آليات تشكله.

ثالثا: الميثالسانية Metatextualité:

وهو ما كان يسميه القدماء بالتعليق، وهي علاقة تربط بين نص وآخر لا يمثل موضوعه دون أن يسميه، ومثال «جينيت» على ذلك كتاب «فينولوجيا الروح» لـ «هيغل» الذي يشير بطريقة صامتة إلى كتاب «Le noveau de rameau». (أنور المرتجي: 58). أي أن هذا النوع من

التناص هو الأخذ بطريقة ذكية جدا من نص آخر، ليس من نفس الجنس أو الغرض، أي أن الكاتب الجديد يريد تحوير النص السابق بطريقته الخاصة.

رابعا: الشامل النصي L'architectualité:

ويعني «العلاقة التي تظهر فيما سميناه سابقا بالمابين النصية، وتظهر في الإشارة إلى نوع العمل الأدبي، مثل كلمة شعر أو رواية أو سيرة ذاتية، مكتوبة على ظهر الغلاف من أجل تحديد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص، إن هذه الخاصية التعريفية تعود إلى القارئ في أغلب الأحيان عن طريق القراء ومع ذلك فإن دور هذا التحديد التصنيفي يرتبط بأفق الانتظار» (أنور المرتجي: 58). فالقارئ هو الذي يحدد هذا النوع من التناص من خلال مقارنة النص المقروء مع ما يترتب في ذهنه من معلومات سابقة.

خامسا: النصية المتفرعة:

وهو آخر نوع من أنواع التناص عند «جينيت»، وهو ما يطلق عليه Hypertextuali وهذا الأخير ترجمة «عمر عبد الواحد» بالتعلق النصي أو النصية المتفرعة - ونحن أخذنا هذه التسمية عنه -؛ فقد أورد قول «جيرار جينيت» في كتابه «أطراس» Ralimpsestes الذي أفرده لهذا النوع من التناص فقط يقول فيه «الطرس رق (صحيفة من جلد) يمحى ويكتب عليه نص آخر جديد على آثار كتابة قديمة لا يستطيع النص الجديد إخفاءها بصفة كاملة، بل تظل قابلة لتبنيها وقراءتها تحته» (عمر عبد الواحد: 14).

أي أنه في هذا النوع - كما يشرح «عمر عبد الواحد» - يشتق نصا من نص آخر بطريق المحاكاة أو التحويل وقد أطلق «جينيت» على النص السابق اصطلاح النص الأصل Hypo texte، أما النص

اللاحـق فأطلـق عليـه اصطـلاح Hypertexte، أي النص المتفرع (عمر عبد الواحد: 14).

هذه هي أهم أنواع التناص، وقد آثرنا ذكرها عند الأعلام الغربيين الذين تناولوه بتفضيل كبير، وليست هذه التصنيفات نهائية بل هناك من يصنف التناص على أسس أخرى كالضرورة والاختيار، أي أن هناك من يقدس ويحترم الأدب السـابق فتناص معه على أسـاس الضرورة المحافظـة، وهنـاك مـن يتعـارض مع القديم ويدعو إلى التجديد، لكنه يختار من هذا الموروث ما يخدمه، فيكون التناص هنا اختياريا (محمد مفتاح: 122 - 123)، وهناك التناص الواعي أو القصدي والتناص غير الواعي، وهناك تصنيفات أخرى للتناص، لكننا رأينا أن تصنيف «جيرار جينيت» أكملها فآثرنا ذكره دون التصنيفات الأخرى.

4 - آليات التناص:

هـي أيضـا - كالأنـواع - متعـددة ولكل باحث نظرة معينة اتجاهها، ولعل هذا التباين في الأنواع والآليات وحتى في تحديد المفاهيم المتعلقة بالتنـاص، يعـود إلـى غموضـه وتعقـده، لكننا سـنحدد آليات التناص من وجهة نظر «محمد مفتاح» الذي رآها تكمن في آليتين: التمطيط والإيجاز، ولكل آلية من هاتين الآليتين أشكال متنوعة.

أولا: التمطيط:

وأول أشـكاله مـا يسـميه «محمـد مفتـاح» الأنكتـرام (الجنـاس بالقلـب، وبالتصحيـف)، والبراكـرام (الكلمـة - المحـور)، والقلـب والتصحيف متعلقان بالحروف مثل «عسـل - لسـع» بالنسـبة للقلب، و«نخل - ونحل» بالنسـبة للتصحيف أما بالنسـبة إلى الكلمة المحور فقد تكون أصواتها مشتتة طوال النص مكونة تراكما يثير انتباه القارئ الحصيـف كمـا قـد تكـون غائبـة من النص، ولكنـه يبقي عليه (محمد

مفتاح: 125 - 126)، وهذا الشكل من أشكال التمطيط يكتشفه القارئ المدقق دون سواه.

أما الشكل الثاني فهو الشرح؛ حيث يتخذ الشاعر أو الكاتب مقطعا معينا كمحور أساسي ويبني باقي النص ويعطي «محمد مفتاح» مثالا على هذا البيت الشعري:

الدهر ينبع بعد العين بالأثر فما البكاء على الأشباح والصور

فهذا البيت هو نواة القصيدة، أما ما تلاه فهو شرح وتوضيح له ليس إلا، وتعد الاستعارة أيضا بأنواعها شكلا من أشكال التمطيط، خاصة في الشعر، وذلك بما تبثه في الجمادات من حياة «عن نوبة بين ناب الليث والظفر» وكان بإمكانه أن يوجز «الدهر مؤذ»، أما التكرار فهو شكل بارز للتمطيط، سواء على مستوى الأصوات أو الكلمات أو الصيغ، وأثره يكون بارزا للعيان، ويضيف «مفتاح» أيضا الشكل الدرامي وأيقونية الكتابة، فالشاعر يلجأ دائما إلى عناصر معينة، وإلى تكرار صيغ حد لتناسب جوهر القصيدة الصراعي، مما ينمي القصيدة فضائيا وزمانيا، أما أيقونية الكتابة فلها أهميتها الكبيرة في هندسة النص، وخاصة النص الشعري، وفي وقتنا الحالي صارت هذه التقنية تحتل موقعا هاما في الكتابات الشعرية ومن ثمة النقدية (محمد مفتاح: 26 - 27).

ثانيا: الإيجاز:

وهو عكس التمطيط - كما نرى - وقد استعان «محمد مفتاح» في شرح هذا النوع، حيث يقول: «ومن عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأغرة والأمم السابقة» (محمد مفتاح: 127). وهذا الكلام - كما يضيف «محمد مفتاح» - يشرحه «حازم القرطاجني»، حيث قسم الإحالة إلى إحالة تذكرة وإحالة محاكاة، وإحالة مفاضلة وإحالة

إضراب، وإحالة إضافة، وقد اشترط «القرطاحني» في كل هذه الإحالات التاريخية شرطين: أولهما: أن يعتمد على المشهور منها والمأثور ليشبه بها حالا معهودة، وثانيهما: استقصاء أجزاء الخبر المعالج على حد ما انتظمت عليه حال وقوعها (محمد مفتاح: 128)، وقد نلاحظ تناقضا بين الشرطين، وذلك عائد إلى تمييز «القرطاجني» بين نوعين من المحاكاة التامة والناقصة، والشاعر يحتاج أحيانا أن يحاكي الخبر كما هو دون إنقاص، بإضافة العناصر الفنية طبعا أما في بعض الأحيان فيكفيه تقديم المغزى من المعالم الدالة فقط، وهو في الحالتين لا يمطط وإنما في الحالة الأولى وفي الحالة الثانية يذكر الأحداث كما هي.

وهناك أسئلة كثيرة تطرح حول مفهوم التناص، فهو ظاهرة معقدة جدا، يشمل مجالات عدة، ولعل أهم الأسئلة التي تطرح حول التناص في الأدب ما يتعلق بالشكل والمضمون، أي هل يكون فيهما معا أو في أحدهما فقط؟ وللإجابة على هذا السؤال نقول: في البداية يظهر التناص في المضمون؛ لأن الشاعر يعيد إنتاج ما سبقه وما عاصره من نصوص سواء كانت مكتوبة أو متداولة شفهيا بأسلوبه الخاص وبطريقته الخاصة، أما إذا أدركنا أنه لا مضمون خارج النص - كما يقول «محمد مفتاح» - فإن الرأي يتغير، إذ أن الشكل هو المتحكم بالتناص والموجه إليه، وهو مرشد القارئ لتحديد النوع الأدبي وفهمه لإدراك التناص.

من هنا نقول أن كل نص تتحكم فيه السردية، ولكل نص خصائص عامة يشترك فيها مع جميع النصوص من نفس اللغة، ولكن تبقى له خصائص بنيوية تميزه أيضا، فللشعر مثلا، الموسيقى وكثرة المجاز، وكثافة المعنى، لكنه يأخذ من التاريخ خاصية السرد للأحداث ويقولبها بطابع فني متميز (محمد مفتاح: 130)، وبالتالي لا يمكن أن نعزو التناص إلى الشكل وحده، أو إلى المضمون وحده طالما أن الشكل والمضمون كيان واحد.

5- التناص عند العرب:

1 – قديما:

لا شك أن نقادنا القدامى قد عرفوا مفهوم التناص - كما يؤكد جل الباحثين - ولكن ذلك تحت تسميات مختلفة كالسرقات - الاقتباس - المعارضة - التضمين... الخ، وإن كان أهم هذه المصطلحات هو مصطلح «السرقات» الذي ورد عند جل البلاغيين كـ«ابن سلام الجمحي» و«الجاحظ» و«الآمدي» و«الجرجاني»... الخ، وقد لاحظ «عبد الملك مرتاض» الصلة التي تربط مصطلح السرقات بمفهوم التناص حديثا وأوجزها في ملاحظات أهمها:

- أن السرقات الشعرية لم تكن تتناول المعنى فقط، وإنما اللفظ أكثر من المعنى، كما أن فكرة السرقات لا تستبعد التأثير بالقراءة، أضف إلى ذلك أن السرقات الشعرية تقوم - كما يقوم التناص - على التضاد والاختلاف.
- أما آراء «ابن خلدون» في فكرة نسيان المحفوظ فيقول «عبد الملك مرتاض» «أنها تتوافق مع فكرة «رولان بارث» في تصريحه (أنا أكتب لأني نسيت)» (مولاي علي بوحاتم: 136 - 137).
- أما مصطلح الاقتباس، فيقول فيه «عبد الملك مرتاض» «وهو إن شئت (أي التناص) اقتباسا، وهذا مصطلح بلاغي محض، ولكنه الآن مسطو من قبل السيميائية التي ألحقت بالتناصات واستراحت، بل إنها ألحقت أيضا الأدب المقارن نفسه بنظرية التناص وبكل جرأة» (مولاي علي بوحاتم: 136).

فالعرب قديما عرفوا مفهوم التناص، وإن كان ذلك بتسميات مختلفة، إلا أن مفهومه يقترب جدا من المفهوم الحديث، أما وجه الاختلاف الذي نجده بين نقادنا القدامى والنقاد المعاصرين إزاء

قضية التناص تكمن «في أن الأولين كانوا ينظرون إليها عموما على أنها مأخذ سلبي، ولا أدل على عكس مقصد المعاصرين الذين ينظرون إلى القضية نفسها على أنها من جماليات الخطاب الشعري» (عبد الوهاب بوقرين: 109)، كذلك قد نلحظ نقطة اختلافية بين مفهوم القدامى للتناص، ومفهوم المحدثين له، وهي أن النقد التراثي ركز على الناص، في حين ركز الحداثيون على النص، هذا الأخير الذي عدوه - كما تقول «جوليا كريستيفا» - «ترحالا للنصوص وتداخلا نصيا، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتلاقى ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص أخرى» (مديحة عتيق: 160 - 161).

2 - حديثا:

استقبل نقادنا العرب المحدثون مفهوم التناص بصدر رحب وتنوعت الآراء بشأنه، كما تعددت الترجمات أيضا لهذا المصطلح، وألفت عدة كتب من أجل التعريف به وتجلية ظواهره وآلياته وأنواعه، وحاول بعضهم تبيان الصلة بين المفهوم الحديث للتناص مع ما عرفه التراث العربي تحت تسميات مختلفة، كما فعل «عبد الله الغذامي» الذي يقول «التناص نظرة جديدة تصحح بها ما كان الأقدمون يسمونه بالسرقات، أو وقع الحافر على الحافر بلغة بعضهم» (عبد الله الغذامي: 39).

ونظرا لضيق المقام سنركز على بعض الباحثين العرب المحدثين فقط، لنكشف عن نظرة العرب للتناص ففي الجزائر يعد «عبد الملك مرتاض» من القلة الذين اشتغلوا على هذا المصطلح السيميائي، وعكفوا على دراسته من كل جوانبه، فهو يقول منوها إلى أهميته في المدارس النقدية التي يتناول النصوص الأدبية «إن هذا التناص للنص الإبداعي كالأكسجين الذي يشم ولا يرى، ومع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر بأن كل الأمكنة تحتويه وأن انعدامه يعني الاختلاف» (مولاي

علي بوحاتم: 134).

كما تناول «مرتاض» مفهوم التناص من زاوية أنه «تبادل التأثير، تأثر مبدع بآخر» (مولاي علي بوحاتم: 134)، هذا ويعرض «مولاي علي بوحاتم» نظرة «مرتاض» إلى النص في الكتاب الذي ألفه لدراسة التناص بعنوان: «بين التناص والتكاتب»، حيث يقول «كل نص تشرب وامتصاص وتحول لنصوص عديدة أخرى، وليس وحدة مغلقة، حتى لو تعلق الأمر بالعمل الداخلي، بل إنه يخضع لعمل نصوص أخرى»، ومن خلال الكتاب الذي ذكرناه (بين التناص والتكاتب) نستنتج أن «مرتاض» يقترح مصطلح «التكاتب» بدل «التناص»، وفعلا فقد أورد ذلك في كتابه هذا - كما يؤكد «مولاي بوحاتم» - مبررات عدة تجعل من استعمال مصطلح «التكاتب» أفضل من مصطلح «التناص»، خاصة وأنه أكثر خصوصية حيث ينصرف إلى تأثر الكاتب بكتابات أخرى، فهو خاص بالأدب دون سواه، كما يقترح أيضا مصطلح «التفاعل» (مولاي علي بوحاتم: 135 - 136)، ولم ينس «مرتاض» الالتفات إلى التراث العربي من أجل تجلية أهم الصلات التي تربط بين مفهوم التناص الحديث، وما عرفه العرب قديما تحت تسميات مختلفة، وقد وقف «مولاي علي بوحاتم» في كتابه «الدرس السيميائي المغاربي» على هذه النقاط التي تناولها «مرتاض» بالتفصيل، كما نجد الباحث «محمد بنس» - من الباحثين العرب - الذي تناول بالدراسة مفهوم التناص في كتابه «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب» وقد ترجم المصطلح الغربي إلى التداخل النصي (فاروق عبد الحكيم دربالة: 307). أما «محمد عبد المطلب»، فقد ألف كتبا لدراسة التناص من زوايا متعددة - كما يذكر «عبد الحكيم دربالة» - ومنها «التناص عند «عبد القاهر الجرجاني» والتناص القرآني في ديوان «أنت واحدها»، فهو إذن - كما نرى - اهتم بالجانب التطبيقي أيضا.

أما الباحثون العرب الآخرون مثل «عبد العزيز حمودة» و«الغذامي» و«محمد مفتاح»... الخ، فجلهم تناولوا هذا المفهوم في شكل مباحث أو شذرات متفرقة من كتبهم النقدية المختلفة كمرايا «حمودة» المقعرة والمحدبة، و«الخطيئة والتكفير» لـ«الغذامي»، و«تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص -» لـ«محمد مفتاح».

يمكننا القول إذن أن التناص أصبح اليوم نظرية لها حضورها القوي في كل الدراسات التي تتناول النص الأدبي لأهميته الكبيرة في تكوين النص الذي ما هو إلا تراكمات لمجموعة من نصوص سابقة، وهو كمصطلح وكمفهوم ندين به إلى الغرب الذي كان السباق إلى التنظير له، وذلك لم يمنع باحثينا العرب من نقله وفهمه وتوظيفه في دراساتهم، بل ومقارنته بما كان سائدا في التراث العربي قديما، وهذا ليس عيبا، طالما أن الحضارات تبنى على التلاقح والأخذ والعطاء.

المراجع

1. أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي.
2. رومان جاكبسون: القيمة المهيمنة من كتاب: مجموعة مؤلفين: نصوص الشكلانيين الروس.
3. سمير حجازي: المتقن: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة. فرنسي - عربي/ عربي - فرنسي.
4. عبد العاطي كيوان: التناص الأسطوري في شعر «محمد إبراهيم أبو شنة».
5. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشريحية -.
6. عبد الوهاب بوقرين: ثورة اللغة الشعرية: بحث في البنية اللغوية للخطاب الشعري المعاصر.
7. عمر عبد الواحد: السرد والشفاهية (دراسة في مقدمات الهمذاني).
8. فاروق عبد الحكيم دربالة: التناص الواعي شكوكه وإشكالاته، مجلة النقد الأدبي - فصول - المجلد 16 العدد 1.
9. مديحة عتيق: التناص والسرقات الأدبية، مجلة النص والناص. العدد 2.
10. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص -.
11. مولاي علي بوحاتم: الدرس السيميائي المغاربي.
12. يوري تينيانوف: فهم البناء. من كتاب: مجموعة مؤلفين: نصوص الشكلانيين الروس.

الخطاب
Le Discours

إن كلمة الخطاب لا يمكن حصرها في معنى واحد، لأن لها تاريخا معقدا وحافلا بالاستعمالات المختلفة، لذلك فنحن عندما نحاول تعريف المصطلح، فإننا نلجأ إما إلى المراجع أو القواميس، وإما إلى سياق المجال الذي يستعمل فيه أو إلى مصطلحات تختلف عنه وتشكل نقيضا له، ولو قمنا بذلك لبدت لنا استعمالاته العامة مختلطة باستعمالاته الخاصة، ومسيطرة عليها، والمتتبع لتاريخ استعماله العام يجد تذبذبا في التركيز على مظهر من مظاهره دون سواه.

علينا ملاحظة التعريف الآتي: «Discours (الخطاب) محادثة خاصة ذات طبيعة شكلية، تعبير شكلي ومنسق عن الأفكار بالكلام أو بالكتابة، يشمل تعبيرا عن الأفكار في شكل خطبة دينية أو رسالة بحث... الخ، قطعة أو وحدة من الكلام أو الكتابة (من الكلمة Discours)، في اللغة الإنجليزية المستعملة في القرون الوسطى منحدرة من اللاتينية الجري» (سارة ميلز: أ)، من خلال هذا التعريف ترجح «سارة ميلز» سبب استعمال مصطلح الخطاب بصفة عامة على أنه محادثة أو إلقاء لخطبة إلى طبيعة أصله ومصدره، بالإضافة إلى كونه المعنى الأساسي للكلمة الفرنسية Discours التي ارتبطت منذ الستينات بالفكر الفلسفي الفرنسي، ولو أنها لا ترادف تماما كلمة Discourse، في اللغة الإنجليزية لكن حدث بعد ذلك تباعد بين المعنى العام للمصطلح ومعناه الفلسفي، وأيضا بينه وبين مجموعة جديدة من المعاني النظرية خلال الستينيات، لكن بعد ذلك استمر استعمال المعاني العامة مما أثر على المعاني النظرية، وحسب رأي

«سارة ميلز» ليس من السهل اقتفاء أثر تطور معاني الخطاب النظرية، فقد يعتمد في ذلك أحيانا على مسار المصطلحات النظرية، ولكن غالبا ما يكون مجال استعمال الخطاب أكثر أهمية لتحديد المعنى المراد به، فالذي يميز بين مختلف دلالات المصطلح إنما هو ضوابط وقواعد المجالات التي يستعمل فيها، وما تقتضيه من مفاهيم، فعندما يتحدث علماء اللسانيات عن «خطاب الإشهار»، فهم طبعا يشيرون إلى شيء مختلف تماما عما يعنيه المختصون في مجال علم النفس الاجتماعي عندما يتحدثون عن خطاب التمييز العنصري، لكن ذلك لا يمنع أن نجد الكثير من الميولة والميوعة في مدلول مصطلح الخطاب حتى على مستوى المجال الواحد، وذلك ما نلاحظه في المحاولة التي قام بها «دايفيد كريستيل»، والمتمثلة في حصره لمعنى مصطلح الخطاب في مجال الألسنية وذلك بمقارنته بمصطلح النص «يركز مجال تحليل الخطاب Discours analysis على بنى اللغة المحكية المستعملة في ظروف طبيعية كما نجد ذلك في بعض الخطابات كالمحادثات والاستجوابات والتعاليق، بينما يركز مجال تحليل النص Text analysis على بنى اللغة المكتوبة ومن الأمثلة على ذلك المقالات، واللافتات، وإشارات المرور، وفصول الكتب، لكن ليس هذا التمييز تمييزا جليا وواضحا فقد كان لهذين المصطلحين العديد من الاستعمالات الأخرى، وبصفة خاصة قد يستعمل كل من الخطاب والنص بمعنى أوسع بكثير ليشمل جميع الوحدات اللغوية التي لها وظيفة اتصالية محددة، سواء أكانت تلك الوحدات محكية أو مكتوبة، فمن العلماء من يتحدث عن الخطاب المحكي أو المكتوب، ومنهم من يتحدث عن النص المحكي أو المكتوب» (سارة ميلز: 3)، وفي العديد من الأحيان يعرف الخطاب من خلال مقارنته بمجموعة المفاهيم التي يختلف عنها، وبالتالي ترسم حدوده بواسطة التفريق بينه

وبين بعض المصطلحات كالنص والجملة والإيديولوجيا، فمثلا يذهب «فاليري ليتش» و«مايكل شورت» إلى أن «الخطاب اتصال لغوي يعتبر صفقة بين المتكلم والمستمع، ونشاطا متبادلا بينهما، وتتوقف صيغته على غرضه الاجتماعي، بينما يعتبر النص ببساطة اتصالا لغويا (محكيا كان أو مكتوبا) تقنن وسيلته المسموعة أو المرئية» (سارة ميلز: 3). ويعلق «هوثرن» على هذه المفارقة بين النص والخطاب قائلا: «يعالج «مايكل ستايبس» (1983) Michel stibls مفهومي النص والخطاب وكأنهما مترادفان، ولكنه يلاحظ أنه في استعمالات أخرى قد يكون النص مكتوبا، بينما يكون الخطاب محكيا، وقد لا يكون النص تفاعليا بينما يكون الخطاب كذلك... وقد يكون النص طويلا أو قصيرا، لكن الخطاب يوحي بطول معين، ويتميز النص بانسجام في الشكل والصيغة، بينما يطبع الخطاب انسجام أعمق من حيث الدلالة والمعنى، وفي الأخير يلاحظ «ستايبس» أن هناك من المنظرين من يفرقون بين مكون اللغة النظري المجرد والتحقيق النفعي لهذا المكون، ولو أنهم لا يتفقون أيهما يمثله مفهوم النص» (سارة ميلز: 4). بينما نجد منظرا آخر يباين بين الخطاب والإيديولوجيا وهو «روجر فاولر» يقول «إن «الخطاب» كلام أو كتابة ينظر إليها من زاوية الاعتقادات والقيم التي يجسدانها؛ وتمثل هذه الاعتقادات وما إلى ذلك أسلوب نظر إلى العالم تمثيلا وتنظيما للتجربة أي «والإيديولوجيا» بالمعنى الموضوعي الحيادي، إن مختلف أنماط الخطاب ترمز إلى مختلف أشكال تمثيل التجربة ومصدر هذه الأشكال من التمثيل سياق الاتصال الذي يكمن فيه الخطاب» (سارة ميلز: 4). أما «ميشال فوكو» فيعد الإيديولوجي بامتياز في تناوله لمصطلح الخطاب، نظرا لما تركه الفكر الماركسي على توجهاته وقد تعددت استعمالاته عنده بقدر ما تعددت المواضيع التي تناولها ك«السلطة، والمعرفة والحقيقة، إذ أن هذه المفاهيم من

أهم العناصر التي يتكون منها مفهوم الخطاب» (سارة ميلز: 13)، لذلك فإننا نعثر على تعاريف عديدة له، والتي منها اعتباره «ممارسات تصيغ الأشياء التي تتحدث عنها بطريقة منظمة» (سارة ميلز: 13) ونفهم من هذا القول أن الخطاب هو عملية تجميع وتنظيم للكلمات والمعاني المشتتة، ولكن لا يجب أن نفهم أن هذا هو مفهوم الخطاب عند «فوكو» بل إننا رأينا أنه المفهوم الأكثر جمعا لكل تعاريفه التي تعددت - كما قلنا - حسب مواضيعه.

وإذا ذهبنا إلى «رولان بارث» فينطلق من لغة السرد ليعالج مسألة الخطاب، فينتهي إلى أن الجملة في اللسانيات وحدة أخيرة في اللغة، وهذا يعني أن الخطاب لا يوجد إلا في الجملة؛ لأن الجملة هي القسم الأصغر الذي تمثل بجدارة كمال الخطاب بأسره واللسانيات لا يسعها أن تتخذ موضوعا أرفع من الجملة؛ لأن بعد الجملة ليس هناك جمل، لهذا من الحتمي أن يكون الخطاب ذاته منتظما ضمن مجموعة من الجمل؛ فتغدو عبر هذا التنظيم رسالة تبعث بها لغة أخرى متفوقة على لغة اللسانيين؛ لأن للخطاب وحداته، وقواعده، وقوانينه، لهذا يجب أن يكون الخطاب موضوع لسانيات ثانية، وهكذا - كما يرى «بوحوش» - من خلال علاقة التشابه بين الجملة والخطاب، ينتهي «بارث» إلى أن الخطاب جملة كبيرة، ومنها يصير السرد جملة كبيرة؛ لأن لغة السرد عامة لا تعدو كونها أحد الاصطلاحات التعبيرية التي وهبت للسانيات الخطاب، هذا وقد توسعت نظرة «بارث» إلى الخطاب حتى أصبح متعة وعشقا، فالمتعة طاقة فاعلة من طاقات الخطاب. أما «جوليا كريستيفا» فذهبت في ثورتها على الاتجاهات اللغوية والسيميائية السائدة إلى التأكيد على دور «اللغة اللغوية» في سياق معادلات النظام الاجتماعي القائم، حيث تقول: «السيميائية الفنية رفض للنظام

الاجتماعي المدون من تأسيس اللغة، الرفض قائم على جوهر استقراء غير محدود للعلامات والإشارات اللغوية، من هذا المنظور تبدو اللغة الشعرية موقعا لا تمر النشوة من خلاله إلا لتغيير نظامه، فهي تدرس إذن النفي والقطيعة داخل التراكيب اللسانية والموضوع المتحدث عنه» (رابح بوحوش: 87). واتجاه «جوليا كريستيفا» يتحدد انطلاقا من بحثها القيم «ثورة اللغة الشعرية»، والنص نوعان: النص الظاهر Phenotexte، وهي البنية التي هي موضوع البنيوية، والنص التوالدي Génotexte، وهو النص المحلل، والتوالدية تتخطى «البنية» لتصفها في إطار أعمق منها هو مجموعة إشارات وعلامات... نهدمها ونعيد بناءها من جديد؛ لأن النص عند «كريستيفا» ليس نظاما لغويا منجزا ومقفلا كما هو الشأن عند البنيويين، وإنما هو عدسة مقعرة لدلالات متغايرة، ومختلفة، ومعقدة، في إطار أنظمة أساسية ودينية سائدة.

مما سبق يتضح أن «جوليا كريستيفا» قد تمثلت القضايا اللسانية النقدية المطروحة في فرنسا، وتجاوزتها بطرح مفهوم التدليل Signifiance وهي نوع من الحفر العمودي في مساحة النص، لأنها تمييز وتنضيد ومواجهة تمارس داخل النص على خط الذات المتكلمة، سلسلة دالة تواصلية مشكلة نحويا، ومن هنا ترى «جوليا كريستيفا» أن التحليل السيميائي الذي يدرس «الدلالية» وأنماطها داخل النص يجب أن يخترق الذات الدال والمدلول والنظام النحوي للخطاب، للوصول إلى الدائرة التي تتجمع فيها بذور ما سيتكفل بعملية الدلالة في حضرة اللسان، وهو إجراء يقوم بالتشكيك في قوانين الخطاطات القائمة ويقدم أرضية صالحة لإسماع صوت خطابات أخرى جديدة، ويتضح من هذا أن الدلالية عند «جوليا كريستيفا» خطاب داخل النص يقوم بخرق الدال والذات والتنظيم النحوي، فهو يهدم النص ليرسي نصا جديدا، وهذا ما لا يتأتى إلا

في ظل علم جديد سمته «كريستيفا» بـ «سيميائيات الخطاب»، وهو اتجاه ينطلق من مسألة العلاقة الاعتباطية بين الدوال والمدلولات للبحث عن علاقات يكون فيها الخطاب مبررا (رابح بوحوش 88). لنرى تزفيتان تودوروف ونوعا الخطاب لديه، إذ أن الأول خطاب نقدي، والثاني خطاب أدبي، أما الخطاب النقدي فهو الممارسة التي يكون فيها الناقد كالمنجز لا يستطيع أن يتحدث إلا خطابا مثقوبا، وهي مرحلة يظهر فيها تحويل الأنا إلى علاقة، حيث لا يبقى له سوى أن يصمت عبر نوع الدرجة الصفر للمتكلم لأن «أنا» الناقد ليست أبدا فيما يقول، أو في الانقطاع نفسه الذي يميز كل خطاب نقدي.

وأما الخطاب الأدبي والشعري خصوصا، فهو من منظور التواصلية خطاب يهدف إلى التعبير، يقول «تودوروف» «إن العمل الشعري (...) ليس ممكنا إلا عبر فصل الخطاب الذي يعبر العمل الفني به عن نفسه عن كلية اللغة، إلا أن هذا الفصل لا يتحقق إلا إذا كان للخطاب ذاته حركته الخاصة المستقلة، وبالتالي زمنه كما هو الحال مع أجسام العالم هكذا ينفصل الخطاب عن كل ما عداه، ويخضع لانتظام داخلي، ومن جهة النظر الداخلية يتحرك الخطاب بحرية وبطريقة مستقلة، وفي داخله يكون منظما وخاضعا للانتظام» (رابح بوحوش: 89). فالخطاب إذن - عند «تودوروف» - جسم له ذاته، وحركته وزمنه، وهو مختلف عن كل ما عداه، ويخضع للانتظام الداخلي، لكنه يتحرك بحرية مستقلة ومن ثم فهو مختلف عن النص.

سيمائية الخطاب:

تحت هذا العنوان سنتحدث باختصار كبير عن ثلاث عناصر، هي: سيميائية الخطاب اللساني وسيميائية الخطاب الأدبي، وسيميائية الخطاب الشعري، وسنحاول قدر الإمكان أن نبين الفرق بينها، من خلال إعطاء مفهوم محدد لكل واحد من هذه الأنواع:

1 - سيميائية الخطاب اللساني:

إنه لا يمكننا الحديث عن الخطاب في السيميائيات دون الحديث عن عملية التلفظ، فبعد أن كان اللسانيون يرون أن التلفظ والملفوظ شيء واحد، أتى السيميائيون ليفرقوا بينهما، حيث أن التلفظ عملية فيزيائية/ فيزيولوجية في حين أن الملفوظ نتاج لغوي بحت (فيصل الأحمر: 32). ولأن اللفظة أو الكلمة إنما مهمتها إعطاء معنى محدد، هذا الأخير الذي لا تتكامل أجزاؤه إلا من خلال ربطه بمعان أخرى تنشأ من انضمام بعضها ببعض، فإن المعنى التام لا يحصل إلا عندما تتشكل الجملة؛ لذلك يعرف مصطلح «خطاب» في قاموس اللسانيات بأنه «كل ملفوظ أعلى من الجملة، بحيث ينظر إليه من زاوية نظر تسلسل المجموعات الجملية» (فيصل الأحمر 34)، فالخطاب إذن لا بد له من معنى ينشأ عن العلاقة بين الكلمات، أو من العلاقة بين المتتاليات الجملية واللسانيات حددت مجال الخطاب في الملفوظات، وما ينتج عنها من دمل وتراكيب التي تكون قابلة للدراسة، بعيدا عما ينشأ عن عملية التلفظ.

وقد فرق «بنفينيست» بين الخطاب والحكاية، ورأى أن كل ملفوظ هو نتيجة عملية تلفظ؛ لكن قد تبدو ملفوظات معينة أنها أكثر قربا من التلفظ، وهي ما تشكل «الخطاب»، أما التي تبدو عكس ذلك فهي ما تمثل «الحكاية، فالخطاب إذن هو تجلي اللفظ على مستوى الملفوظ» (مارك بوفات: 57)، وهذا الرأي فيه الكثير من النظر حيث رفضه الكثير من اللسانيين. إن السيميائية من جهة النظر البنيوية ترى أن الخطاب «شبكة متفاعلة من المواد المتموضعة بعضها إلى جانب البعض الآخر، بفضل علائق هي نفسها محل التفاعل» (فيصل الأحمر: 37) فالخطاب إذن إنما ينتج عن التفاعل القائم بين المتراكمات الملفوظية ليس إلا، وهذه نظرة متأثرة جدا بمنهج اللسانيات. أما

مهمة اللسانيات فهي البحث أو الكشف عن الإشارات والدلالات المتضمنة في الملفوظات، حينما تكون في علاقة تفاعلية مع بعضها البعض؛ ذلك أنه بدون العلاقات والتفاعل لا يكون المعنى تاما، بل إنه يكون مشتتا غير مترابط.

2 - سيميائية الخطاب الأدبي:

إن اهتمام اللسانيين باللغة من حيث هي أداة للتبليغ جعلهم يهملون ذلك الركام اللغوي المنظم المسمى «خطاب»، وقد تنبه إلى ذلك السيميائيون وطوروه تحت ما يسمى بالسيميائية الأدبية، إذ أن ما تطمح إليه السيميائية - حسب «غريماس» - هو «البحث عن سبيل لدراسة الخطاب عموما بحيث تنطبق قوانين هذه الدراسة وينطبق منهجها على نصوص القانون والفلسفة تماما مثلما تنطبق على النصوص الأدبية المتخيلة» (فيصل الأحمر: 44) ويرى «غريماس» أن ما يولد أشكالا جديدة من المضامين والتعابير مختفية، تختلف باختلاف الأداء على مستوى الإشارة، إنما هو العلاقات التحويلية، لذلك لا بد من دراستها وإلقاء ضوء كاشف عليها، هذا ويرى «غريماس» أن التطبيقات السيميائية على النصوص السردية أو الحكائية، وما أعطته من نتائج أولية «أحدثت ما يشبه الزلزال على مستوى الأدب المكتوب الراقي... بل وأنتجت دلالات إيديولوجية ومفاهيم عميقة.. ولا نستطيع في هذا السياق ألا نتذكر كتاب أسطوريات *Mythologies* لـ «رولان بارث» الشيء الذي جعل السيمياء هي المجال الأنشط للمجادلات حول الحداثة» (فيصل الأحمر: 45)، أما مستويات التحليل التي توصلت إليها التطبيقات السيميائية السابقة الذكر على الخطاب - حسب «غريماس» - فقد صنفها «فيصل الأحمر» كما يلي:

المستوى العميق: وهو بنيات معقدة قابلة للتحليل حسب غرضها، تتميز بعمليات دلالية منطقية تتعرض لتحولات تحدث فيها، وهي ما

كان يطلق عليها قديما بـ «القاعدة المضمونية».

المستوى التصويري: وهو ما تدل عليه التراكيب النحوية من محسوسات.

المستوى النصي: بواسطته تكون للمظاهر البنيوية دورها في اللغات الطبيعية المختلفة. (فيصل الأحمر: 45- 46).

هذا ويرى «غريماس» أن ما يسمح بنظرة شبه موضوعية إلى الخطاب هو النظر إلى هذه المستويات وهي منفصلة عن بعضها البعض. و«غريماس» في كلامه هذا إنما يتحدث عن الخطاب عموما، وغير فاصل بين الخطاب اللساني والخطاب الأدبي، رغم أنهما مختلفان كثيرا، ولكل منهما مميزاته. إن العمل الأدبي ذو ميزات عديدة - كما يراها «عبد الملك مرتاض» - كمستوى بنية اللغة والمستوى التفكيكي ومستوى تعامل النص مع الزمن والمستوى الإيقاعي، وهذه المستويات تزيد وتنقص بحسب طبيعة النصوص، فبقدر ما تتكثف البنى العميقة، وتخص البنى السطحية بقدر ما تتكثف المستويات وتتعدد وتتنوع (عبد الملك مرتاض: 11 - 12)، كما يرى «مرتاض» النص الأدبي كلا متكاملا أو حجرة مغلقة مفتاحها بداخلها، وكم هو صعب إيجاد حل لفتح الباب ودخول الغرفة (عبد الملك مرتاض: 13)؛ ولهذا السبب يقترح «مرتاض» مدارسة النص مرات عديدة ولما لا بمناهج متعددة؟ ولا يهم أبدا منطقه الانطلاق حيث يمكن الانطلاق من الشكل، كما يمكن أن ننطلق من المضمون، كما أن ذلك لا يفترض أن تكون لدينا أفكار مسبقة عليه؛ لأن النص يعطي ما عنده بمجرد ما يرى القارئ يجهد نفسه في مساءلته، ثم إن الغاية من دراسة النص الأدبي ليست سوى «أن يوغل الساعي بعيدا، فيجوب مجاهل النص الشاسعة حتى تتعدد أمامه الزوايا، وتتشعب له الدرجات، وتتضح في ذهنه الرؤى» (عبد الملك مرتاض: 114)، وتعدد القراءات والتأويلات ليست منقصة

للنص الأدبـي، بل على العكس من ذلك فهي إثراء له. لكن ألا يتبادر إلى أذهاننا بعد هذا الغموض في أمر النص الأدبـي السؤال عن الشيء الذي يجعل النصوص الأدبية متميزة عن بعضها البعض، أو بالأحرى ما الذي يجعل من نص ما أدبيا، كما يسائل «مرتاض»؟

إن البحـث فـي مسـألة الأدبيـة قـد بـدأ مع الشـكلانيين الروس، وبالضبط مع «رومان جاكبسون»، الذي أقر بأن الغاية من الدراسة الأدبية ليس الأدب، وإنمـا مـا يجعـل منـه إبداعا أدبيـا (عبد الملك مرتاض: 15)، إن الأدبيـة تتعلـق بجوهـر الأدب والجوهـر يعني ببسـاطة – على حـد تعبيـر «عبد الملـك مرتـاض» – أجمل مـا في الأدب، وأصدق ما في عاطفته، أدفأ ما في جوه، وأروع ما في نسجه.

بعـد هـذا نعـود إلـى موضوعنا، ونقول كيف تتعامل السـميائيات مع النص الأدبـي المميز؟ «إن دورها ينحصر في تبيان انـزياح العمل وتفـرده وتميـزه عمـا سـبقه من الأعمال الجيـدة الداخلة ضمن الزمرة نفسـها» (فيصـل الأحمـر: 54)؛ أي أنهـا تبحـث عـن الأدبيـة المميـزة للنصوص انطلاقا منها، أما ملامح الناقد في ذلك فهو «خلفية معلوماتية واسعة» (فيصل الأحمر: 60).

3 – سيميائية الخطاب الشعري:

تحدثنا في العنصر السابق عن أدبية النثر، وللحديث عن شعرية الشـعر لا بد من التفريق بين النثر والشـعر؛ أي بين نظرة الدارسـين إلـى هـذه القضيـة. لقـد فـرق القدمـاء بيـن النثر والشـعر اعتمادا على عناصـر كالـوزن والقافيـة، وهـذه النظرة شـكلية محضـة، تجعلنا نرى «الشـعر = النثر + الموسـيقى» (فيصـل الأحمـر: 66)، أمـا حديثـا فقـد طرحت مسألة الترجمة لدى الباحثين، بعدما أصبح فضل الشكل عن المضمون مستحيلا، حيث طرحوا السؤال التالي هل النصوص الأدبية قابلة للترجمة؟ وقد كان الجواب عن هذا السؤال بالسلب؛ ذلك أنه

إذا كانـت الترجمـة صالحـة مـع النصـوص العلمية، حيث ننقل مكافئ الكلمات المفردة بكل دقة، فإن ذلك لا يحدث مع النصوص الأدبية المتضمنـة لأفـكار داخـل الكلمـات ول «العلاقات المتوهجة»... التي تخلفهـا الكلمـات عندمـا يرتبـط بعضها بالبعـض الآخر؛ بحيث تنتقل الكلمـات مـن حيـاد الـدلالات المتراكمـة إلـى تفـرع وتبرعـم وحتى غليـان الـدلالات الجديـدة المولـدة... فهـذه العلائـق عموما ما تتفرد على مسـتواها كل لغة بنوعها العلائقي الخاص بها (فيصل الأحمر: 67)، إن الفرق بين الشـعر والنثر لا يقع على مسـتوى المضمون، بل على مستوى الشكل؛ ذلك أن المعنى نفسه قد يتناوله أديب أو شاعر، فيكون نثرا عند الأول وشعرا عند الثاني، لأن المسألة لغة وصياغة.

إن عالم المعاني يكتسب شعريته أو أدبيته «من طاقة خارجية تلحق به، أما ما يفجر هذه الطاقة، فهي اللغة دون سواها، لتحول العادي إلى خارق للعادة، ولكي تعجن المدلولات المألوفة، وتستخلص مدلولات لا نعرفهـا» (فيصـل الأحمـر: 69)، إذا كنـا نحكـم على العمل الأدبـي من خلال المستوى العلائقي، فإن الشحنة الشعرية تكمن في الكلمة ذاتهـا فكلمـا كانـت هـذه الأخيرة غير مبتذلة كلما كان شـعرية، وكلما تكررت أصبحت أقرب إلى الحقيقة الثابتة، ومثال ذلك تشبيه المرأة بالقمر والغزال، حيث لم تعد لهذه التشبيهات أي نفس شعري لكثرة مـا تكـررت، وهـذا الـرأي رأي بنيوي (فيصل الأحمر: 31)، أما الرأي السيميائي فهو جميل - كما يقول «فيصل الأحمر» - إلى ما يذهب إليه «تشومسكي» في تمثيل الوظيفة الشعرية على مستوى الخطاب اللغوي، ذلك أن «تشومسكي» أكثر اهتماما بالوظيفة العلائقية، وهو يرى أنها مكمن كل شعرية(فيصل الأحمر: 72)، ويرى «الأحمر» أن ما يحدث على المسـتوى العلائقي هو نفسـه ما يحدث على المسـتوى اللفظي، ذلـك أن العلاقـة واللفـظ هـم الوجهـان الفاعلان في النص الشـعري،

أما طبيعة العلائق فيقول فيها «نيكولا روني»: «من العلائق الحاضرة في النص الشعري، جزء هام يندمج ضمن عناصر حاضرة فعلا في النص ومجموعة أخرى تربط بين عناصر حاضرة في النص فعلا، من جهة، وعناصر أخرى تنتمي إلى القانون اللساني المشترك إذن فمن حقنا الاستعانة في تحليل قصيدة بكل ما نعرفه عن أي بنية معطاة» (فيصل الأحمر: 75). نفهم من هذا القول أن العلائق لا تقتصر على الجانب الشكلي النحوي للنص، وإنما تتعلق أيضا بالتراكيب الداخلية العميقة المولدة للبنى السطحية والرابطة للفظة بالسياق وبما يختفي وراء النص الشعري من خلفيات.

يمكننا القول إذن كنهاية لمقالنا أن كل ما أوردناه كان عبارة عن إشارات طفيفة عن موضوع واسع جدا هو «الخطاب» وهو مفهوم ومصطلح حداثي أثار ولا زال الكثير من الجدل حول مفهومه وطبيعته، ولذلك مهما حاولنا فلن نلم بكل جوانبه، ونحن نعرف أننا لم نتحدث عن أفعال الكلام وعن دورها في تشكيل مفهوم الخطاب، كما لم نتحدث عن أشياء مهمة أخرى، ولكن حسبنا أننا تناولنا كيف تعاملت السيميائيات مع أنواع الخطابات المختلفة.

المراجع

1. رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب.
2. سارة ميلز: الخطاب.
3. عبد المالك مرتاض: دراسة تفكيكية سيميائية لقصيدة «أين ليلاي؟» لمحمد العيد آل خليفة.
4. فيصل الأحمر: السيميائية الشعرية.
5. مارك بوفات: خطاب/ قصة. من كتاب: دليلة مرسلي وآخرون: مدخل إلى السيميولوجيا.

نظرية القراءة والتلقي

Théorie de la Lecture et de la Réception

سيطر النص الأدبي على محراب الدراسات النقدية لمدة طويلة، خاصة مع الشكلانيين والبنيويون، الذين عدوا كل خروج على النص منقصة من علمية الباحث، لكنه ومع أواخر الستينيات وبداية السبعينيات من القرن الماضي انفتح البحث الأدبي صوب المتلقي؛ هذا الأخير الذي رد إليه الاعتبار أخيرا، لأهميته في تشكيل الدلالة وتسييزها، وقد شكلت الدراسات التي تعنى بالقراءة والمتلقي نظرية بأكملها سميت بنظرية التلقي.

لقد جاءت هذه النظرية إذن لتحرر النظرة النقدية من أسر النص والرسالة الفنية، جاءت لتعيد الأنظار إلى سياق العمل الفني وإلى مؤلفه، وقد ركزت جهدها على عنصر المتلقي كونه البؤرة في تشكيل المعنى، وإن كان من الصعب الإحاطة بهذه النظرية لتشعبها، وصعوبة تحديد نقاط ارتكازها، فإننا سنقول مع كل الدارسين، أن كل نقد أدبي يهتم بالقارئ وعملية القراءة مندرج ضمن هذه النظرية، ذلك أن الجامع بين كل المنتسبين إليها هو «الاهتمام المطلق بالقارئ والتركيز على دوره الفعال كذات واعية، لها نصيب الأسد من النص وإنتاجه وتداوله وتحديد معانيه» (ميجان الرويلي، سعد البازعي: 282)، فكأن هذه الالتفاتة إلى عنصر القارئ شيء حتمي، ولابد منه ما دام شأن النظرية الأدبية هو التركيز على عنصر محدد من عناصر العملية الفنية ولأن كل العناصر قد ركز عليها كعنصر المؤلف وعنصر الموضوع المحاكى وعنصر النص فإن القارئ لا بد أن يأتي دوره، وقد أتى أخيرا بعد أن

تنازل عنه مرارا.

لئن كان فضل صياغة أسس هذه النظرية يرجعه الدارسون إلى مدرسة «كونستانس» الألمانية باعتبارها «أول تجمع نقدي يلتفت إلى القارئ عوضا عن النص الذي يعد في نظر البنيويين بنية مغلقة، مكتفية بذاتها، بعيدا عن المبدع والقارئ» (إبراهيم خليل: 102). فإن جذورها أعمق من هذا بكثير، ما دام لا شيء يبنى من فراغ، فالمتأمل في منطلقات النظرية يلحظ أنها تتقارب جدا مع ما جاءت به النظرية الكلاسيكية، ويؤكد ذلك وجود إشارات مشابهة لما جاءت به هذه النظرية مع الفكر الأفلاطوني والأرسطي ف«أفلاطون وأرسطو ولونجاينوس وهوراس شغلوا كثيرا باستجابة الجمهور للأدب ففي كتاب لونجاينوس «في السمو» (*on the sublsime*) يشير إلى التأثير الذي يحدثه الكلام الشعري في المتلقي، فيجعله أكثر انفعالا وانجذابا، بل مشاركا فعالا في الدلالة على ما يقع حول الحديث» (إبراهيم خليل 105). ونفهم من كلام «لونجاينوس» أنه إذا حدث التأثير في المتلقي وتفاعل مع الحدث، فإن عملية التفسير تصبح بلا معنى لأن القارئ أصبح جزءا من الحدث.

أما ما قام به «أفلاطون» من طرد للشعراء من جمهوريته فدليل واضح على أنه يعرف جيدا مدى تأثير الشعر على الجمهور، وبالتالي فهمهم لما يدور حولهم.

هذا ويمكن اعتبار التطهير الذي جاء به «أرسطو» «أقدم تصوير لنظرية جمالية على استجابة الجمهور وللمتلقي» (عبد الناصر حسن محمد: 69). ذلك أن «أرسطو» «لم يكتف بالقول أن المأساة غايتها إثارة الخوف والإشفاق لتحقيق التطهير Catharsis، وإنما ربط معيار جودة الشعر ببراعة التصوير، وقوة ما فيه من التأثير» (إبراهيم خليل: 105-106). وفي عصر النهضة، ورغم ما يقوم به الشعر من دور أخلاقي

فقد «ظلت الاستجابة الأدبية، محور النظرية النقدية إذ كانت محاسن القصيدة تقاس بمدى تأثيرها في جمهور المتلقين، أما تقويم الشعر عند جمهرة النقاد وجهابذة الأدب فقد انحصر على معيار واحد هو نفعه الاجتماعي» (إبراهيم خليل: 106).

وكمثال على نقاد هذا العصر، يذكر «إبراهيم خليل» «ألكسندر بوب»، الذي ذهب إلى أنه لابد أن تحدد استجابة الأدبية تحديدا حاسما طبيعة النشاط الأدبي، ما دام الأدب ذا دور بارز في سير الأحداث، وهكذا كان الاهتمام بعملية التلقي تدور دائما في فلك أهمية الأدب في تسيير شؤون الحياة الاجتماعية، هذا ونجد الباحثين يرجعون جذور نظرية التلقي أيضا إلى أفكار ترددت سواء في النقد الإنجليزي أو الفرنسي عند أمثال «إدغار ألان بو» الذي اهتم بالقارئ في إطار عنايته بالأثر الفني الذي ينوي إحداثه فيه، وقد صرح بأنه يفكر أول ما يفكر في نوع الأثر الذي يقصد إليه في القارئ، ثم يفكر بعد ذلك في الوسائل التعبيرية التي تلائمه مثل النبرة والصياغة وخصائص البناء (عبد الناصر حسن محمد: 69). ولأن الحديث عن كل من كانت لهم إشارات إلى دور المتلقي في العملية الأدبية شيء مستحيل في مقامنا هذا، فإننا سنذكر أهم كما أوجزها «روبرت هولمب»، وهي خمسة عناصر، قال بأنها أهم العوامل المؤثرة في تكوين نظرية التلقي، وهي على التوالي: «والشكلانية الروسية، بنيوية براغ، ظواهرية «رومان إنجاردن» هرمنيوطيقا «جادامر»، سوسيولوجيا الأدب» (عبد الناصر حسن محمد: 70).

بعد هذه الإطلالة على أصول نظرية التلقي وأهم العوامل المساعدة على نشأتها، نتعرض لإشكالية أخرى، وتتمثل في «اعتبار هذا التيار مما بعد البنيوية، لأن الواقع أنه نشأ مواميا لها، وليس منبثقا عنها، وتوخى في الدرجة الأولى تغطية الجوانب التي أهملتها البنيوية

باعتمادها على المحايدة النصية» (صلاح فضل: 145).

لقد طرح الكثير من الباحثين هذه الإشكالية، وليس «صلاح فضل» فحسب، إننا نرى أن تسمية هذا التيار بما بعد البنيوية رغم أنه نشأ معها تسمية صائبة، لكون البنيوية لها امتدادات سابقة، خاصة مع الشكلانيين والألسنيين، ثم أنها انتشرت وفرضت نفسها بقوة في كل الاتجاهات والتخصصات، وكل ما جاء موازيا لها أو لاحقا بها، ما هو في الحقيقة إلا نقد لها أو معارض لبعض جوانبها، لذلك فنحن نعتبر ما جاءت به نظرية التلقي من جديد فهو فقط «ليستكمل ما أجملته البنيوية، وليضع العملية الأدبية في دائرة التواصل الإنساني، بالنظر إلى طبيعتها، وبنقل مركز الثقل من إستراتيجية التحليل من جانب المؤلف - النص إلى جانب النص - القارئ» (صلاح فضل: 146).

إذا كان الفضل في إرساء قواعد هذه النظرية يعود إلى مدرسة «كونستانس» الألمانية، فإنه بوسعنا أن نعتبر مقال الناقد الألماني «ياوس» في نهاية الستينيات المعنون «بالتغير في نموذج الثقافة الأدبية» المنطلق الحقيقي لهذا التوجه بأكمله إذ أنه في هذه المقالة وبعد أن ألم بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية والنقدية السابقة حدد المطالب المنهجية للنموذج الجديد في ثلاث نقاط هي:

1. انعقاد الصلة بين التحليل الشكلي الجمالي والتحليل المتعلق بالتلقي التاريخي شأنها شأن الصلة بين الفن والتاريخ والواقع الاجتماعي.
2. الربط بين مناهج البنيوية والمناهج التأثيرية، وهو الربط الذي لا يكاد يلتفت إلى إجراءات هذه المناهج ونتائجها الخاصة.
3. اختبار جماليات التأثير، حيث لا تكون مقصورة على الوصف واستخلاص بلاغة جديدة تستطيع أن تحسن شرح الأدب

الشعبي والظواهر الخاصة بوسائل الاتصال الجماهيرية (صلاح فضل: 147).

من هذا المنطلق وبداية من هذه الأفكار عن أهمية القارئ انبنت مدرسة «كونستانس» الألمانية التي «تقسم النقاد التابعين لها في مجموعتين، إحداهما تهتم بالمعنى، ويغلب عليها النظر التأويلي، والأخرى تهتم بوصف النص الأدبي وصفا علميا بعيدا عن أي تأويل، وبعدها «روبرت ياوس»، أحد المهتمين بتأويل النص، فقد تجنب طريقة «رولان بارث» البنيوية التي تنتج قراءة لا هي تاريخية ولا جمالية» (إبراهيم خليل: 112). وبذلك يعد «ياوس» من أهم أقطاب هذه المدرسة إلى جانب رفيقه «آيزر». لقد ذهب «ياوس» إلى القول بأنه من الضروري أن نرصد سيرورة وصيرورة تاريخ الأدب في إطار نظرية التلقي، لذلك «حاول أن ينظر إلى تطور الأدب من زاوية المتلقي وعلى أساس من آرائه، وتفسيراته وهذا من خلال ما يسمى بـ«أفق التوقعات» وذلك بعد أن رأى إهمالا متصاعدا لطبيعة الأدب التاريخية» (محمود العشيري: 15). أما مصطلح «أفق التوقع» فيقصد به «ياوس» «المسافة القائمة بين النص والقارئ، واجتياز هذه المسافة يتطلب أن ينصب الاهتمام على عملية التلقي بدلا من المؤلف أو النص أو التأثيرات الأدبية الجانبية وعملية التلقي تبدأ في رأيه من زمن كتابة النص مرورا بتاريخ تلقيه، وانتهاء بتأويله» (إبراهيم خليل: 112). ومصطلح «الأفق» ليس غريبا على الفكر الفلسفي الألماني المحيط به والسابق عليه، فقد استخدمه «جادامر» «ليشير إلى مدى الرؤية التي تشمل كل شيء يمكن رؤيته من موقع بعينه مناسب» (محمود العشيري: 96). وكذلك استخدمه «هوسرل» و«هايدجر»، في سياقات متشابهة، و«كارل بوبر» في فلسفة العلوم وغيرهم من الباحثين والنقاد، كما يذكر ذلك «محمود العشيري».

بنـاء علـى «أفـق التوقـع» الذي حدده «ياوس»، والذي يقدم فهما خاصا للمقومات الأساسية للنوع الذي ينتمي إليه العمل محل القراءة نستطيع أن نفهم العمل الأدبـي، هذا الأخير الذي لا يقدم نفسه للقارئ عملا جديدا، منبت الجذور مقطوع الصلة عن أية أعمال أخرى، بل إنه يدخل إلى حيز خبرة القارئ المحملة بآراء وتقاليد مسبقة ليوقظ ذكريـات دفينـة لمـا قـرئ مـن قبل، ومن هنا يثير توقعات القارئ حول ما سيأتي في العمل لاحقا (محمود العشيري: 97).

وإذا كان «ياوس» قد اهتم بالتلقي في حقل تاريخ الأدب، فقد اهتـم رفيقـه «فولفجانـج آيـزر» بـ «تحليل الأعمال الفردية وتفسـيرها والتنظير لدينامية القراءة وكيفية تكوين المعنى لدى القارئ» (محمود العشيري: 99)، فالقارئ هو الذي يتولى مهمة تفسير النص، وبالتالي فهو يعد طرفا مهما يعول عليه في تشـكيل المعنى، الذي لا يكتمل إلا مع القارئ الذي لـم يعد سلبيا، ولئن ارتبط مصطلح «أفق التوقع» بـ «يـاوس» فـإن «آيـزر» أيضـا قد جاء بمصطلح «القارئ الضمني من أبنيـة الاسـتجابة التـي يمكـن أن يخلقهـا النـص فـي قراءتـه، هـو تلك الاسـتعدادات اللازمـة لكـي يمـارس العمـل الأدبـي تأثيره، ومن ثم فالقارئ الضمني قارئ مفترض، متخيل، يخلقه النص لنفسه» (محمود العشيري: 100).

إن مفهـوم القـارئ الضمنـي عنـد «آيـزر» يعد قمة الهرم فيما ابتدعه هذا الدارس، لأن قارئه هذا يختلف عن القراء الذين حددتهم القراءات البنيوية والأسلوبية، في كونه ليس حقيقيا، إنه يتمثل في مختلف البياضات والخطوط والنقاط وغيرها من الإضافات المحاطة بالنص.

بعد أن رأينا أهم الأفكار التي جاء بها «ياوس» و«آيزر» يمكننا أن نحـدد الفـارق بيـن كل منهـا حيـث أن «يـاوس» «يسـعى إلـى تلبية المطلب الماركسي في الوسـائط التاريخية، عن طريق وضعه الأدب

في سياق أوسع للأحداث، كما أنه احتفظ بالمنجزات الشكلانية عن طريق إحلال الذات المدركة في المركز من اهتماماته، وعلى هذا النحو اتخذ التاريخ وعلم الجمال» (صلاح فضل: 151).

لكن مهما يكن من اختلافات بين أصحاب هذه النظرية، فإنها طفيفة جدا بالمقارنة مع الأفكار الكثيرة التي يتفقون حولها، والتي جعلت أهمية القارئ تتضاعف باعتبارها نشاطا خلاقا، مما يجعل من المشروع الحديث عن العمل القرائي «في موازاة العمل الأدبي، وربما كان التحديد الذي قدمه (*Iser*) آيزر لفعل القراءة الذي يعتمد على التناغم بين النص والقارئ هو الذي يضع القضية في نصابها الصحيح» (صلاح فضل: 154). وليس معنى القراءة وفق هذه النظرية تقبل أي قراءة كانت، بل إن هذه العملية تحتكم لأمور محددة لا بد من مراعاتها، ولا بد من وجود شروط تضبط هذه العملية المركبة والمتشابكة، ولعل أبرز هذه الشروط «الإلمام بالسياق *contex* أي معرفة اللغة الأدبية ذات الصلة بالنص ومعرفة الجنس *Gender* الذي ينتمي إليه ذلك النص، وإضافة إلى ذلك يجب معرفة الشفرة *Code* الخاصة بالنص، والتي تكون أكثر التصاقا بالنص من بقية عناصر الرسالة الأدبية» (فاضل تامر: 52). فالقراءة من هذا المنظور هي محاولة «دخول إلى السياق، ومحاولة تصنيف النص في سياق شمله مع أمثاله من النصوص التي تمثل «أفقية» فسيحة للنص المقروء تمتد من حوله ومن قبله وتفتح له طريقا إلى المستقبل» (عبد الله العذامي: 80).

إذا كانت القراءة على هذه الدرجة من التعقيد والصعوبة، وإذا كان القراء على درجات، فإن القراءة تبعا لهذا تتعدد، وهذا ما جعل النقاد يحددون مستويات مختلفة لعملية القراءة تختلف باختلاف القراء، وسنشير إلى المستويات التي ذكرها «تودوروف»، والتي حصرها في

ثلاثة أصناف هي القراءة الإسقاطية، وقراءة الشرح والقراءة الشاعرية. فـ «القراءة الإسقاطية هي نوع من القراءة عتيق وتقليدي لا ترتكز على النص ولكنها تمر من خلاله ومن فوقه متجهة نحو المؤلف أو المجتمع، وتعامل النص كأنه وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية، والقارئ فيها يلعب دور المدعي العام الذي يحاول إثبات التهمة» (عبد الله الغذامي: 75).

وهذه القراءة ما هي إلا مجرد انطباعات يصل إليها أي قارئ، لأنها لا تقوم على محاولة الفهم السليم للنص، ولا على محاولة إنتاج نص آخر جديد منبثق عن عملية القراءة، لذلك فهي لا تشكل سوى مبررا لتواصل القراءة. أما قراءة الشرح فيمكن القول عنها أنها قراءة «تلتزم بالنص ولكنها تأخذ منه ظاهر معناه فقط، وتعطي المعنى الظاهري حصانة يرتفع بها فوق الكلمات، ولذا فإن شرح النص فيها يكون بوضع كلمات بديلة لنفس المعاني أو يكون تكرارا ساذجا يجتر نفس الكلمات» (عبد الله الغذامي: 76). وهذه القراءة وإن كانت قراءة تفسيرية أو استنطاقية للنص، فإنها أحسن بكثير من المستوى القرائي الأول، لأنها محاولة جادة لفهم النص. لتأتي المرحلة الأخيرة من القراءة، وهي القراءة الشاعرية وهي «قراءة النص من خلال شفرته بناء على معطيات سياقه الفني والنص هنا خلية حية تترك من داخلها مندفعة بقوة لا ترد لتكسر معطيات كل الحواجز بين النصوص، ولذلك فإن القراءة الشاعرية تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص، وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر، وهذا يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية، وعلى إثراء معطيات اللغة كاكتشاف حضاري قديم» (عبد الله الغذامي: 76). فهذه القراءة إذن هي قراءة تأويلية منتجة، تستثمر ما أنتجته القراءتان السابقتان لتنتج نصا متكئا على النص المكتوب أو القراءة الاستنطاقية، فهي إذن ذات بعد دلالي مقصود.

هنـاك أيضـا تصنيفـات عـدة لأنواع ومسـتويات القراءة، وقد فضلنا ذكـر تصنيـف «تـودوروف» لأننـا رأينا فيه الذيوع والانتشـار، ولأننا رأينا أنه أكثر شمولية وأكثر شرحا لنظرية القراءة.

بعد هذا العرض البسيط لأهم أفكار نظرية التلقي والقراءة لا بد من تقييم لها، فهي وإن حررت النقد الأدبـي من سـلطة النص، فإن مـا يؤخـذ عنهـا هـو جنوحهـا إلى «جعل القـراءة النقدية قراءة ذاتية لا تحـد مـن جموحهـا الذاتـي قواعد ولا قوانين» (إبراهيم خليل: 113). فهـي إذن قـراءة ذاتيـة متغيـرة، وبالتالـي فلا يمكـن أن تكون مضبوطة بمعايير علمية يمكن الاسـتناد إليها في دراسـة النص الأدبـي ونقده، وهذا «ما يهدد بتحويل القراءة المنتجة إلى قراءة انطباعية كتلك التي يطلب فيها من الطلبة تسجيل انطباعاتهم حول أثر النص الشعري في نفوسهم مثلا» (إبراهيم خليل: 113).

ولأن النقد العربـي الحديث لم يعد سوى صدى لما يؤسس في الغرب من نظريات نقدية مختلفة، فإننا نرى أن نظرية التلقي أيضا قد وجـدت صداهـا فـي نقدنـا الحديـث، فقد عمد بعض نقادنا إلى إعادة النظـر «فـي تراثنـا الأدبـي من زاوية الحرص على تقديم قراءة جديدة لبعض ذلك التراث، ونلفت النظر هنا إلى دراسة «وهب رومية» للشعر العربـي القديـم فـي ضـوء النظـر النقدي الجديـد، ولمصطفى ناصف محاولات جادة سعى فيها إلى إعادة النظر في الشعر، لا سيما كتابة قراءة نقدية لشعرنا القديم» (إبراهيم خليل: 113).

إن نظرية القراءة - كما رأينا - وجدت مصداقيتها في الغرب كما في البلاد العربية حيث تلقفها كل الدارسـين على اختلاف مشـاربهم واتجاهاتهـم، خاصـة منهـم السـيميائيون الذيـن وجـدوا فيها ضالتهم، وأهمهـم «رولان بـارث» الـذي لـم يحـدد موقعـه، ففـي كل مرة يغير اتجاهـه باحثـا عـن الجديـد، وقـد حـاول أن يحلل النصـوص تحليلا

سيميائيا معتمدا أعلى مستويات القراءة التي كانت من أفكار نظرية التلقي، وبمثل هذه الأفكار قضى التحليل السيميائي على صاحب النص وألغى حضوره، وهذا ما أعلنه صراحة «رولان بارث» حين قال متحدثا عن طبيعة النص «النص تميمة، وهذه التميمة ترغب في، ويخطب النص ودي عن طريق ترتيب كامل لشاشات غير مرئية وعن طريق مماحكات انتقائية تتصل بالمفردات وبالمراجع وتقابلية القراءة (...) والآخر: المؤلف يضيع دائما وسط النص (لا وراءه) على شاكلة إله من الآلهة، آلية من الآليات، لقد مات المؤلف من حيث هو مؤسسة، اختفى شخصه المدني والغرامي والسري» (رولان بارث: 33).

في الختام يمكننا القول أن نظرية التلقي تعد من أحدث النظريات النقدية الحديثة، وقد جاءت كرد فعل قوي على الدراسات البنيوية التي جعلت النص الأدبي المنطلق الأول والأخير في التحليل النقدي، فجاءت نظرية التلقي لتعلن عن مدى أهمية القارئ في تشكيل الدلالة، وبهذا فتحت هذه النظرية الباب واسعا أمام نظريات التأويل المختلفة.

المراجع

1. إبراهيم خليل: في النقد والنقد الألسني.
2. رولان بارث: الدرجة الصفر للكتابة.
3. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر.
4. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية.
5. فاضل تامر: اللغة الثانية.
6. محمود العشيري: الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة (دليل النقد العام).
7. ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبـي.

التأويل والهرمينوطيقا

Interprétation et Herméneutique

عندما ما نذكر التأويل، فإننا نكون بصدد إستحضار مفاهيم علم النص ونظرية القراءة والتلقي، ذلك أن هؤلاء الثلاثة متصلون اتصالا وثيقا، بحيث يستحيل الفصل بينهم، خاصة في مجال تحليل النصوص، أما نظريا، فإن لكل منهم منهجا، استطاع أن يكون لنفسه قواعد ومبادئ يرتكز عليها. لقد كان مصطلح «الهرمينوطيقا» في الأصل مصطلحا مدرسيا لاهوتيا، كما أشار إلى ذلك معظم الباحثين؛ فقد «بدأ استخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية ليشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني (الكتاب المقدس)» (نصر حامد أبو زيد 13). ويعود قدمه - كما أشار «نصر حامد أبو زيد» - إلى سنة 1654م، ولا زال مستمرا إلى يومنا هذا خاصة في الأوساط البروتستانية، وقد اتسع مفهومه لينتقل إلى مجالات عدة كالتاريخ، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا وفلسفة الجمال، والنقد الأدبي، والفولكلور، «وكل ظاهرة يتطلب معناها تفسيرا؛ إذ أن الاغتراب الذي نستشعره إزاء معنى نص ديني ما يمكن بالمثل أن نستشعره إزاء أي معنى آخر نواجهه في موقف ما، ولا نكون قادرين على أن نجعله متوافقا مع عالمنا أو مندمجا فيه» (سعيد توفيق: 87).

كما تعود جذور الهرمنيوطيقا إلى التأويلات الرمزية التي خضعت لها أشعار «هومر» في القرن السادس قبل الميلاد (ميجان الرويلي، سعد البازعي: 47). وظهرت أيضا في أعمال «أفلاطون» و«أرسطو»

خاصة في نظرية المحاكاة من خلال دور الواقع الخارجي في التأويل على حساب الفنان؛ أي «البحث عن الدلالات الخارجية التي يشير إليها العمل» (نصر حامد أبو زيد: 17). قسم «أفلاطون» وجود الأشياء، وكذا اللغة إلى ثلاثة أقسام هي: الوجود الطبيعي (المثال)، وعمل الصانع، وعمل المصور؛ «أي أن الدليل اللغوي بحكم طابعه الرمزي يتضمن بالضرورة إحالة ذات طبيعة ثلاثية: إحالة إلى مثال مجرد ذي طبيعة مطلقة، وإحالة إلى الواقع، وإحالة إلى تصور أو وجهة نظر، كما أن أي قراءة إما أن تدعي أنها تقرأ المطلق وتعبر عنه أو (...) تتطابق مع التجربة والوقائع والموجودات، أو تكتفي بالاعتراف بأنها لا تعبر فقط إلا عن وجهة نظر واحدة ممكنة» (حميد لحمداني: 174). وكل هذا الكلام يشير إلى قراءة أو تأويل الأعمال الأدبية الراقية، ف»أفلاطون» يدعو إلى الحقيقة الفلسفية المتوارية وراء عالم الظواهر، والمتعالية على الوجود المادي. (نصر حامد أبو زيد: 18)، أما «أرسطو» فيوازي بين الفن والواقع في نظريته «التطهير الأخلاقية» وينبغي أن نشير هنا إلى أن مجالات التأويل ثلاث هي: المؤلف، والنص، والناقد، وحولهم تدور هذه الحلقة، فإذا ذهبنا إلى الرومانسية نجدها تعتبر العمل الأدبي تعبيرا عن عوالم الفنان الداخلية، ومكنونات صدره وعواطفه، وأحاسيسه فيأتي الناقد ليبدع نصا جديدا على النص السابق، ولا ترى ضرورة أن يتوصل إلى قصد المؤلف الفعلي، إذ له الحق في استخدام معايير خاصة به. أما «إليوت» فيرى أن النص محور الاهتمام، فهو منطلق التأويل، وبعيد كل البعد عن مؤلفه وناقده وواقعه ومهمة الناقد تحليل النص بأشكاله اللغوية، ودلالته الجمالية، كما عليه مقارنة النص بنصوص أخرى تنتمي لنفس النوع الأدبي، ليكشف دور هذا الفن؛ أي أن يستخدم وسائل محايدة وموضوعية، هي: التحليل والمقارنة، أما البنيوية فتحاول اكتشاف

النظام من خلال بنية العمل الأدبي، ووحدت بين القصد (المؤلف)، والنص والتفسير (الناقد)، وبين مستويات أخرى سياقية من اقتصادية، واجتماعية، وسياسية، ويتجاوز الناقد البنيوي ثنائية الذات/ الموضوع بإخضاعهما معا لفكرة النظام.

كانت هذه حوصلة من مدارس سابقة نظرت نظرات مختلفة للتأويل، وفي الحقيقة فقد تبلور مفهوم الهرمنيوطيقا بشكل أوضح بعد خروجه من دائرة اللاهوت على يد الفيلسوف الألماني «شليرماخر» إذ أنه أول من نقل هذا المصطلح إلى علم أو فن لعملية الفهم وشروطها في تحليل النصوص، واعتبر «أن النص عبارة عن وسيط لغوي ينقل فكر المؤلف إلى القارئ» (نصر حامد أبو زيد: 20). يقول: «إنني أفهم المؤلف بقدر توظيفه للغة، فهو - من جانب - يقدم في استعماله للغة أشياء جديدة، ويحتفظ - من جانب آخر - ببعض خصائص اللغة التي يكررها وينقلها» (نصر حامد أبو زيد: 21)؛ أي أن للنص جانبين: الأول موضوعي يتعلق باللغة المشتركة بين الجميع، والتي يفهمها الكل، والثاني ذاتي خاص بتجربة المؤلف، «والتي يسعى القارئ إلى إعادة بنائها بغية فهم [مقصود] المؤلف» (نصر حامد أبو زيد: 21). وكلا الجانبين متكاملين عنده، لكن ينبغي لفهم النص أن نبدأ من فهم الأجزاء الصغيرة المكونة له، لنصل إلى كليته وهو ما أطلق عليه اسم «الدائرة الهرمنيوطيقية».

ليأتي «ديلثي» ويرى أن الهرمنيوطيقا عملية فهم لشيء معطى ومحدد سلفا، إذ على القارئ إدراك بناء الحياة الداخلية للمبدع، فالهرمنيوطيقا عنده «تدل على فهم التجربة كما يفصح عنها - بشكل كامل - العمل الأدبي طالما أنه يتجسد من خلال وسيط مشترك هو اللغة التي يخرج بها من إطار الذاتية إلى الموضوعية» (أبو زيد: 27)، كما يشير إلى تجربة الحياة المشتركة بين المتلقي والنص الأدبي،

فهي ذاتية بالنسبة للعمل الأدبي موضوعية، وعملية الفهم قائمة على الحوار بين هذه الذاتية، وهذه الموضوعية المتجلية في الأدب من خلال اللغة باعتبارها وسيطا بينهما (أبو زيد: 27) فالنص يثير لدى المتلقي أحاسيسا وأفكارا تدفعه للتخيل الحي لتلك التجربة، فتدفعه لمعايشتها، وبهذا تتم عملية الفهم إذ أن التعبير عنده «تحديد موضوعي لعناصر التجربة التي يجسدها العمل» (نبيل راغب: 217). قد يبدو التناقض واضحا بين الذاتي والموضوعي، ولكن سرعان ما ينصهران، ويصبح التعبير صدى لذاتية المبدع، وتعبيرا عن تجربة الحياة، واللغة بذلك توصلها إلى القارئ كما عبر عن هذا «نبيل راغب».

إن «تجربة الحياة المعاشة» هي ما تجاوز بها «ديلثي» أستاذه «شليرماخر» لكنه لم يتجاوز مفهوم «الدائرة الهرمنيوطيقية» أو «التفسيرية»، إذ أن تجربتنا الذاتية توهمنا أن معنى النص الأدبي ثابت، لكن سرعان ما تفتح أمامنا آفاقا جديدة من الاحتمالات اللانهائية، و«يفهم الإنسان نفسه من خلال التاريخ باعتباره عملية مستمرة من الفهم والتأويل، وهكذا يتغير ويتقدم ويتعدل» (أبو زيد: 28)، لكننا نرى أن انفتاحه على أفق تجربة الحياة المعاشة للمفسر جعله يضحي بذاتية المبدع، كما أراد إخضاع العلوم الإنسانية لموضوعية ومناهج العلوم الطبيعية.

في المقابل نجد الفيلسوف «هايدغر» الذي أقام الهرمنيوطيقا على أساس فلسفي معتمدا على ظاهراتية «هوسرل» لكنه رفض فكرة هذا الأخير والمتمثلة في الوعي الذاتي، بارتكازه على فكرة الوجود، فالهرمنيوطيقا عنده هي الظاهراتية كما اصطلح عليها «هوسرل»، والمنهج الظاهري عنده يقوم على أساس ترك الأشياء لتتجلى أو تظهر كما هي، دون فرض مقولاتنا أو تفسيراتنا عليها، وهذه الأشياء تكشف نفسها من خلال اللغة، إذ أنه «يفسر الوجود

في الوجود الإنساني بطريقة تكشف عن الوجود نفسه» (أبو زيد: 30)، وهكذا يفهم الإنسان العام بعد تكشف العالم له من خلال اللغة، وهو ما يحدث مع النص الأدبي والفني عموما؛ فتفسير العمل الأدبي هو تفسير للحياة، ومادته مستمدة من الوجود نفسه (أحجار، ألوان، أنغام، لغة...)، فالبناء الوجودي ينتقل إلى البناء الأدبي من خلال التشكيل الذي يتجاوز الذاتية والموضوعية، وبمجرد ما يتحقق هذا التشكيل يحقق العمل وجوده الأرضي (الواقعي المجسد)، فالعالم والأرض عنده يساويان على الترتيب المضمون والشكل، كما أن الأول يرمز للظهور والانكشاف، بينما يرمز الثاني للاختفاء والاستتار، وعلى المتلقي في عملية تفسير النص أن يملك معرفة أولية عن نوع النص وخلفيته، أو عل الأقل تصورا عنه؛ فالمتلقون لا يلتقون بالنص خارج إطار الزمان والمكان، بل في ظروف محدد تؤثر في نوعية تفسيراتهم ويولد هذا الالتقاء تساؤلات عدة تبحث عن إجابات داخل النص ذاته، وهذا هو الأساس الوجودي لفهم النص وتفسيره.

ويتقدم تلميذه «غادامر» ليطور نظرية أستاذه في كتابه «الحقيقة المنهج» القائمة على الموضوعية، واستبعاد الذات التاريخية وتشكيل أدوات، وقواعد تحاول الذات من خلالها فهم الموضوع أو الظاهرة؛ فالمنهج عنده «ليس هو الوسيلة الوحيدة للاقتراب من الحقيقة، كما أن الحقيقة بدورها ليست مطلقة يقينية، مكفولة الضمان من خلال أدوات المنهج كما لو كانت الحقيقة كنزا يكون العثور عليه مضمونا من خلال خطة مرسومة» (سعيد توفيق: 90)، وقد خالف رأي الجماليين في الفن كون شكلا جماليا لا غاية له، بل يراه حاملا لمعان، ومتضمنا نوعا من الحقيقة غير الموجودة في غيره كما اللعبة التي هي شكل من أشكال التسلية، ولكن بمجرد الانخراط فيها نلاحظ أن لها قواعد، وقوانين جديدة ينبغي اتباعها حتى يحظى كل طرف بنصيبه

منها، وحتى يتمكن المشاهدون من فهمها - وهو المثال الذي أورده - «فدور المبدع كدور اللاعب يشكل تجربته الوجودية التي تستقل في شكلها عن ذاتيته لتتحول إلى وسيط له قوانينه الداخلية» (أبو زيد: 45) كما يعتبر «أن المنهج ونظرية المعرفة بوجه عام، هو رد فعل على اغتراب الذات عن العالم ومحاولة لتجاوزه» (سعيد توفيق: 92 - 93)، وكذلك هي الهرمنيوطيقا؛ أي أنها رد فعل على هذا الاغتراب، لكن الفارق بينهما يتمثل «حيث تسعى الهرمنيوطيقا من خلال عملية التفسير والفهم إلى تحقيق ألفة الانسان بالعالم [و] المنهج يرد على الاغتراب باغتراب مماثل من خلال ذلك الانفصال أو الانشقاق الذي يحدثه بين الذات والموضوع» (سعيد توفيق 93)، وانتبه إلى قضية لانهائية التفسير الذي يتغير ويتطور، وفق السياق الثقافي والتاريخي، وفي هذا يقول: «وهكذا فإن المجال الهرمنيوطيقي ذاته لا يمكن أن يبقى محدودا [ضمن] نطاق التعامل مع النصوص، ولا كذلك في مجال خبرة الفن ذاتها بالتبعية، فعمومية المشكلة الهرمنيوطيقية التي أدركها «شليرماخر» من قبل، هي مسألة تتعلق بكل ما يكون قابلا للتعقل، أي بأي شيء يمكن للموجودات البشرية أن تسعى للوصول إلى اتفاق عليه، وحيثما يبدو أن الوصول إلى تفاهم (...) أمرا مستحيلا، بسبب كوننا نتحدث لغات مختلفة، فإن ذلك يعني أن الهرمنيوطيقا لم تنته من مهمتها بعد، وهنا تفرض المهمة الهرمنيوطيقية ذاتها بكل جديتها أعني باعتبارها مهمة لإيجاد لغة مشتركة» (سعيد توفيق: 98) وقد أهمل دور المبدع، وأهمل تاريخيته زمانا ومكانا، واعتبر العمل الفني الأدبي تجسيدا لتجربة وجودية.

كما يعتبر اللغة تحديدا للموضوع التأويلي، خاصة وهي متجسدة كتابة ونقشا، وفي هذا يقول: «مهمة علم التفسير كانت أصلا، وفي الأغلب فهم النصوص، كان «شلايرماتشر» أول من أدرك أن المشكلة

التأويلية لم تثرها الكلمات وحدها، بل إن التلفظ الشفوي أيضا عرض مشكلة الفهم (...) فإن الكتابة أساسية بالنسبة إلى الظاهرة التأويلية، لأن انفصالها عن كل من الكاتب (أو المؤلف) والمتلقي المقصود بالخطاب (أو القارئ) قد أضفى عليها حياة قائمة بذاتها، وما يثبت في الكتابة يشير نفسه جهارا في مجال للمعنى يمتلك في كل إنسان قادر على القراءة نصيبا مساويا» (جورج غدامر: 110)، فلا وجود عنده لقارئ أصلي، فالنص المكتوب يفصل نفسه عن مؤلفه وقارئه، ذلك أن معاصريه سيغدون بعد أجيال مجرد ماض، لكن النص يبقى حيا، وكذا تأويلاته تتنوع طالما هو مكتوب، يقول: «وقد رأينا أن الأدب تحدده الرغبة في اطلاع الآخرين، لكن الشخص الذي ينسخ ثم يموت إنما يفعل هذا من أجل معاصريه وهكذا يلوح أن الإشارة إلى القارئ الأصلي، مثل الإشارة إلى معنى المؤلف، لا تقدم إلا معيارا تاريخيا، تأويليا ساذجا جدا لا يمكن حقا أن يحدد أفق معنى النص، إن ما يثبت في الكتابة قد فصل نفسه عن احتمال أصله ومؤلفه وحرر نفسه من أجل علاقات جديدة، إن المفاهيم المعيارية كمعنى المؤلف أو فهم القارئ الأصلي لا تمثل على الحقيقة سوى مجال فارغ يملأ بين الفينة والفينة بالفهم» (جورج غدامر: 112).

وإذا انتقلنا إلى «بول ريكور» وجدناه ينفي وجود علم تأويل عام أو نظرية شاملة للتفسير، يقول «ليس هناك علم تأويل عام، ليس هناك قانون شامل للتفسير، هناك فحسب نظريات متباينة ومتعارضة بشأن أسس التفسير، وإن الميدان التأويلي الذي تتبعنا حدوده الخارجية هو داخليا على خلاف مع نفسه، وليس لدي النية ولا الأدوات لمحاولة إحصاء كامل للأساليب التأويلية» (بول ريكور: 202)، وقد وضع منهجا للتفسير أساسه تفسير الرموز، ويتم هذا وفق طريقتين: 1 - التعامل مع الرمز باعتباره نافذة نطل منها على عالم المعنى (وسيط شفاف

ينم عما وراءه) يمثل هذه الطريقة «بولتمان» في تحطيمه للأسطورة الدينية في العهد القديم، والكشف عن المعاني العقلية التي تكشف عنها هذه الأساطير، يطلق عليها «ريكور» اسم Démy thologising.

2 - التعامل مع الرمز باعتباره حقيقة زائفة لا يجب الوثوق بها، بل علينا إزالتها للوصول إلى المعنى الزائف، والكشف عن الباطني منه، مثل: الوعي عند «فرويد» الذي يخفي وراءه اللاوعي. (أبو زيد: 44)، كما يشترط «ريكور» أن يعبر عن الرمز باللغة، فتفسيره هو تفسير الرموز في النصوص اللغوية، يقول: «أي بنية من الدلالة يدل فيها المعنى الحرفي، والأولي، والمباشر، بالإضافة إلى ذلك على معنى ثانوي مجازي غير مباشر، لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال المعنى الأول» (أبو زيد: 45)، وهو بهذا من مناصري «بولتمان»؛ أي أنه ينظر إلى الرمز على أنه نافذة للإطلالة من خلالها على المعنى، ويرى أن «الرمزية وسط للتعبير عن واقع غير لغوي (...) ليس في الهرمنيوطيقا انغلاقا على عالم العلامات، بينما نجد الألسنية تتحرك في نطاق عالم مكتف بذاته، ولا تلتقي إلا بعلاقات تبادل الدلالة؛ أي علاقات تفسير متبادل بين العلامات، كما يقول «تشارلز سوندرز بيرس» (...) أما الهرمنيوطيقا فتتميز بنسق يفتح عالم العلامات» (بول ريكور: 140). ومهما يكن من أمر فالملاحظ أن هذه سلسلة متصلة من الباحثين تشابكت عبر التاريخ، وأنتجت عدة مفاهيم، ومدلولات عن هذا العلم فلسفيا، وتاريخيا، ونفسيا، وعلميا.

أما «أمبرتو إيكو» رائد التأويل في العصر الحديث، فيعالج قضايا التأويل وفق «تصور يرى في التأويل وأشكاله صياغات جديدة لقضايا فلسفية، ومعرفية موغلة في القدم، فمجمل التصورات التأويلية التي عرفها قرننا هذا لا تفسر إلا بموقعها من «الحقيقة» كما تصورها الإنسان، وعاشها، وصاغ حدودها أحيانا على شكل قواعد منطقية

صارمة وأحيانا أخرى على شكل إشراقات صوفية، واستبطانية لا ترى في المرئي والظاهر سوى نسخ لأصل لا يدركه الحسن العادي ولا تراه الأبصار» (سعيد بنكراد: 10)، وإضافة إلى قصدية المؤلف أشار «إيكو» إلى قصدية النص التي تعتبر أهم من الأولى، يعيد «إيكو» أصول وجذور التأويل إلى التراث الإغريقي المتمثل في فكرة الهرمسية، والتأويل اللامحدود «إن اللانهائي هو الذي لا يملك حدودا، إنه ينزاح عن القاعدة، ولأن الحضارة الإغريقية كانت مهووسة بفكرة اللانهائي فإنها بلورت على هامش مبدأي «الهوية»و»عدم التناقض»، فكرة المسخ الدائم مرموزا إليها بهرمس. ولقد كان «هرمس» كائنا متقلبا وغامضا، فقد كان أبا لكل الفنون، وربا لكل اللصوص في الوقت ذاته، ولقد كان شيخا وشابا في ذات الوقت» (أمبرتو إيكو: 28 - 29). وبالنسبة للفكر الهرمسي يقول: «اللغة بقدر ما تكون غامضة ومتعددة بقدر ما تكون غنية بالرموز والاستعارات، وهو ما يجعلها قادرة على تعيين الله الذي يحتضن داخله كل المتناقضات، ومع ذلك، فما يشكل احتفاء بتطابق المتناقضات هو نفسه ما يؤدي إلى انهيار مبدأ الهوية، كل شيء مرتبط بغيره» ((أمبرتو إيكو: 33).

ومن هذا الكلام نستنتج أن التأويل غير محدود، فلا وجود لدلالة نهائية، وهذا ما تطور، وتبدى في أعمال كثير من المفكرين المحدثين، وإلى جانب الهرمسية هناك مصطلح إغريقي قديم يدعى بالغنوصية أو متاهات التأويل، وفكرته الأساسية ترتكز على فكرة أن أصل الوجود شر، والإنسان حبيس جسده الذي يعتبر قبرا، ومنفى، وعليه أن يسمو بروحه ليتخلص من عالمه المريض ذاك.

وقد عين عدة نقاط يتلاقى فيها المصطلحان «الهرمسية» و«الغنوصية» مع التأويل، وهي أن:

النص كون مفتوح بإمكان المؤول اكتشاف سلسلة من الروابط

اللانهائية داخله، كما أن اللغة عاجزة عن الإمساك بدلالة واحدة معطاة سلفا، بل هي الحديث عن تطابق المتناقضات، وهي تعكس لا تلاؤم الفكـر، فوجودنـا يعجـز عـن الكشـف عـن دلالة متعاليـة، كما أن كل نـص يدعـي إثبـات شـيء مـا، هـو كـون مجهض؛ أي ينتج سلسـلة لا متناهيـة مـن الإحـالات، والغنوصية النصية المعاصرة متسـامحة جدا، إذ بإمـكان أي كان أن يكـون كائنـا كليـا، علـى أن يرغـب في أن يحل قصديـة القـارئ محـل قصديـة الكاتـب، سـاعتها يصل إلـى حقيقة أن اللغة تتحدث نيابة عن المؤلف الذي لا يعرف ما يقوله (أمبرتو إيكو: 42)، كل هذه الإشادة باللغة وقارئها دون مؤلفها، يتداخل مع نظرية القـراءة والتلقـي، إلا أن «إيكـو» أضـاف لـه مفهـوم التأويل من وجهة نظر سـيميائية، لهذا نسـمعه يقول ويعيد: «إن مجد القارئ يكمن في اكتشافه أنه بإمكان النصوص أن تقول كل شيء باستثناء ما يود الكاتب التدليل عليه، ففي اللحظة التي يتم فيها الكشف عن دلالة ما، ندرك أنهـا ليسـت الدلالـة الجيـدة، إن الدلالـة الجيـدة هي التي سـتأتي بعد ذلـك، وهكـذا دواليـك، إن الأغبيـاء، أي الخاسـرين، هم الذين ينهون السيرورة قائلين: «لقد فهمنا»، إن القارئ الحقيقي هو الذي يفهم أن سر النص يكمن في عدمه» (أمبرتو إيكو: 43)، ف«إيكو» يزعم مثل «آيـزر» «أن القـارئ يوجـه التحديات إلى معاييره بإخضاعها للفحص، وإعادة التقويم، ولكن «إيكو» يختلف عن أصحاب الظاهراتية في أنه يضع جدلية الذات على مسـتوى ما بعد اللغة (اللغة التفسيرية للغة *Metalanguage*): فالقارئ لا يتفحص معتقداته أو عاداته الخاصة بل مدى عملية الإشارة نفسها ووظيفتها» (وليم راي: 144).

إن مجالات «إيكو» في التأويل عديدة، منها اعتباره للنص الأدبـي شـفرة تحتاج إلى حل وتفسـير، وما تأويله اللانهائي إلا نتيجة تعدد شفرات تختلف من قارئ لآخر.

كانت هذه أهم محطات التأويل، وليس في استطاعتنا تتبعه من القديم إلى الآن، فهذا ما لا يستطيعه حتى العصبة أولو القوة، ولكننا أردنا أن نفيد بإطلالة سريعة عليه، متجولين بين القديم والجديد، وأفردنا له في الأخير تخصصه في السيميائيات، رغم أنه لا يختلف فيها عن باقي المجالات إلا في اعتبار النصوص الأدبية علامات تحتاج إلى تأويل وفق سياق تاريخي، وثقافي، وكذا اختلاف زوايا النظر إليه من حيث المؤلف والنص والقارئ، ولم نجد أبلغ من تقسيم «محمد مفتاح» والذي اعتمده كأنواع واتجاهات التأويل، يقول: «هكذا يجد المهتم اتجاها منطقيا ولسانيا، يحاول أن يعتبر اللغة تعبيرا عن الواقع أو تعبيرا عما يقرب من الواقع، وهذا التيار يتجلى في الوضعية المنطقية، وفلسفة اللغة العادية، والأنحاء التوليدية، والسيميائيات الكريماصية، ومع أنه يميل إلى شفافية اللغة، فإنه يعتقد أن فيها عتمة، وقد اعتمد هذا التيار على إعادة قراءة الاتجاهات العقلانية بما فيها من منطق صوري، ورياضي، وبيولوجيات، ليتخفف من عبء التعتيم الذي هو ملازم للغة الطبيعية، وأما التيار الثاني، فيعتبر اللغة مصدرا للالتباس ولتشويه الواقع (...) ولذلك فإن التعابير اللغوية قابلة لتأويلات عديدة لا حصر لها، ومن ممثلي هذا التيار: التفكيكية، وتعددية القراءات والتشييدية من نظرية التلقي، على أن هناك تيارا توفيقيا يمثله بعض السيميائيين المعاصرين، مثل: «أمبرتو إيكو» في كتبه المختلفة، وخصوصا في أبحاثه المجموعة في كتاب «حدود التأويل»» (محمد مفتاح: 143 - 144).

المراجع

1. إمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية.
2. بول ريكور: ثنائية المعنى بوصفها إشكالية هرمنوطيقية وبوصفها إشكالية سيمانطيقية. من كتاب: حسن حنفي وآخرون: التأويل والهرمنيوطيقا.
3. بول ريكور: تعارض التفاسير. من كتاب: ك. م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين.
4. جورج غدامر: اللغة بوصفها تحديدا للموضوع التأويلي. من كتاب: ك. م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين.
5. سعيد توفيق: ماهية اللغة وفلسفة التأويل.
6. محمد مفتاح: التلقي والتأويل - مقاربة نسقية -.
7. ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي.
8. نبيل راغب: موسوعة النظرية الأدبية.
9. نصر حامد أبو زيد: آليات القراءة وإشكاليات التأويل.
10. وليم راي: المعنى الأدبي - من الظاهراتية إلى التفكيكية -.

السيميوزيس

Le Sémiosis

هل يمكننا تصور الكون مجموعة علامات تحمل دلالات لا متناهية؟ وإن كان الأمر صحيحا، فهل يمكننا اعتبار كل شيء في حياتنا سلسلة مترابطة من التأويلات لا يمكننا فك عراها، وفصلها عن بعضها البعض؟ وهل يمكن للتأويل أن يغيب وسط زخم التأويلات اللاحقة؟ وأين هو بر أمان التأويل الذي سيرسو عليه؟ كانت هذه الأسئلة مفاتيح فلسفية قامت عليها فلسفة الإغريق القدامى، متكئة على فكرتي الهرمسية والغنوصية، ثم ظهرت في أيامنا هذه مع فلسفة «بورس» و«دريدا» خاصة، فمفهوم التأويل اللامتناهي، والسلسلة التأويلية هي السيميوزيس التي اتخذناها موضوعا لمقالنا هذا.

لقد كان «شارل سندرس بورس» رائد السيميوزيس، بل واضعها كمصطلح واضح المعالم والمفاهيم، واعتبره أساس السيميائيات، ولن نكون مبالغين إن قلنا إن سيميائياته كلها عبارة عن سيميوزيس رابط بين مكوناته الثلاث الممثل، الموضوع، والمؤول، وفي هذا يقول «سعيد بنكراد» «إن الموضوع الرئيس للسيميائيات هو السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالة؛ أي ما يطلق عليه في الاصطلاح السيميائي السيميوز (*Sémiosis*)» (سعيد بنكراد)، ويعرفها كما جاء في التصور الدلالي العربي، باعتبارها «الفعل المؤدي إلى إنتاج دلالات وتداولها، إنها سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما باعتباره علامة، فالكلمة أو الشيء أو الواقعة ليست كذلك إلا في حدود إحالتها على سيرورة، فلا شيء يمكن أن يدل عن تلقاء ذاته ضمن وجود أحادي في الحدود والأبعاد،

فالواحد المعزول كيان لا متناه، ووحده التحقق من خلال محمول مضاف يمكن أن ينتج دلالة» (سعيد بنكراد).

تمثلت هذه السيرورة أيضا في أعمال «دو سوسير» لاعتباره العلامة اللغوية تساوي دالا ومدلولا، تربطهما سيرورة دلالية تجسدت من خلال السياق الاجتماعي، وهو ما أحال عليه «بورس»، إذ أن «السيميوزيس» - أو السيميوز بترجمة «سعيد بنكراد» - يتجسد من خلال سياق ثقافي واجتماعي، فالدلالة تتولد من خلال المواضعة الثقافية والاجتماعية، والمعنى الناشئ عن هذه السيرورة يختلف من مجتمع لآخر، ومن زمن لزمن، فهي الفعل الإنساني ذاته، لا سابقة ولا لاحقة عليه؛ بمعنى أن دلالتها لا تنشأ عن تصور سابق أو لاحق عليها، بل تنشأ أثناء اشتغالها في مجتمع معين، «فالسيميوز ليست تعيينا لشيء سابق في الوجود، ولا رصدا لمعنى واحد ووحيد، إنها على العكس من ذلك إنتاج، والإنتاج معناه الخروج عن الدائرة الضيقة للوصف «الموضوعي» إلى ما يحيل على التأويل باعتباره سلسلة من الإحالات المتتالية الخالقة لسياقاتها الخاصة» (سعيد بنكراد).

يمتاز السيميوزيس بلا نهائية تأويلاته و«التأويل اللامتناهي أمر ممكن عند «بورس»، فالواقع يمثل أمامنا باعتباره متصلا (Continum) حيث لا وجود لكيانات مطلقة، وفي هذا الصدد يتحدث عن الامتداد، إن المتصل الحقيقي هو الشيء الذي لا يمكن لمجموعة كبيرة من الأفراد استنفاذ ممكناته التحديدية (...) وفي هذا الاتجاه يتحدث «بورس» عن مبدأ السياقية، قد يكون شيء ما صحيحا داخل حدود كون خطابي ما، ومن خلال خصائص بعينها، إلا أن هذا الإثبات لا يستنفذ مجموع التحديدات الأخرى غير المتناهية لهذا الموضوع، إن كل حكم هو حكم جزئي» (حميد لحمداني: 175).

إن تضافر كل من الممثل والموضوع والمؤول يشكل علامة لا

نهائية الدلالة، فالعلامة الأولى تنتج دلالة، وانطلاقا منها تنشأ علامة أخرى، وهكذا دواليك في سلسلة مترابطة و«غياب عنصر من هذه العناصر الثلاثة سيؤدي إلى تدمير العلامة، ومن ثم إلى تحجيم قدرتها على إنتاج دلالة ما» (سعيد بنكراد) و«الدلالة ليست معطى جاهزا يوجد خارج العلامات وخارج قدرتها في التعريف والتمثيل، فالمعنى لا يوجد في الشيء، وليس محايثا له، إنه يتسرب إليه عبر أدوات التمثيل، وهو ما يشير إلى أن إدراك الكون ليس مباشرا، فالشيء لا يوجد في ذاته، بل مثواه الوعي الذي يدركه» (سعيد بنكراد).

تصور «بورس» للسيميوزيس يستند إلى «مبدأ سيميائي يقول بإمكانية وجود إحالة من المحتمل ألا تتوقف عند حد بعينه، فعندما يتم المتمثيل وتنفلت الدلالة من عقالها، فإن أمر إيقافها عند حد بعينه يصبح مستحيلا» (سعيد بنكراد) فالتأويل اللامتناهي يقتضي وجود مدلول أولي تنطلق منه العلامة من معناها المباشر إلى عالم الدلالات المفتوح، وكي يكون السيميوزيس فعالا وجب على المعنى أن يكون غامضا ومستعصيا، لأن «السيميوزيس مطاردة للمعنى لا ترحم فبقدر ما يتمنع المعنى ويتدلل ويزداد غنجه، بقدر ما تتشعب مسارات السيميوز، وتتعقد شبكتها، وتكبر لذتها، ويكبر حجم التأويل، ويزداد كثافة وتماسكا، ويؤدي إلى انزلاقات دلالية لا حصر لها ولا حد، بتعبير «إمبرتو إيكو»» (سعيد بنكراد)، لكن هناك قول مفاده أن «بورس» قد وضع حدا للمؤول من خلال نوع المؤول الثالث في ثالث ثلاثياته، وهو «المؤول النهائي»، إذ في نظره يجب علينا وضع حد للتأويل نرتكز عليه، تحدده الثقافة، والأعراف المتعارف عليها إلى أن يأتي زمن آخر، ويفتح مجالا جديدا لمفهومي السيميوزيس اللامتناهية، والمتاهة الهرمسية، واشتق بذلك اسم السيميوزيس الهرمسية، في مقابل سيميوزيس «بورس» اللامتناهية، يقول عن التأويل «إن التأويل باعتبار

موقعه داخل نسيج السيميوزيس اللامتناهية، يقترب أكثر فأكثر من المؤول النهائي المنطقي، فالسيرورة التأويلية تنتهي في مرحلة ما إلى إنتاج معرفة خاصة بمضمون الماثول أرقى من تلك التي شكلت نقطة انطلاق هذه السيرورة» (أمبرتو إيكو: 120 - 121)، فهو بهذا يقر بأن التأويل نقطة نهاية يتوقف عندها، تتجاوز دلالتها دلالة التأويل الأول، لكنه سرعان ما يذهب إلى أن «السيميوزيس لا متناهية في المطلق، إلا أن غاياتنا المعرفية تقوم بتأطير وتنظيم، وتكثيف هذه السلسلة غير المحددة من الإمكانات، فمع السيرورة السيميوزيسية ينصب اهتمامنا على معرفة ما هو أساس داخل كون خطابي محدد» (أمبرتو إيكو: 121)؛ أي أن معرفتنا قاصرة على توليد دلالات لا متناهية، فتقوم بتحديدها وإنهاء تلك السلسلة إلى أن يظهر جديد لانبعاث الدلالات ثانية، وانفتاحها بشكل لا متناه عبر التاريخ، ويتمثل المؤول النهائي في العادة الرتيبة التي تجعل الإنسان يألف تلك الدلالات، فيظنها دلالات متناهية ومحددة، يقول «إن تشكل العادة، باعتبارها إطارا للفعل، يؤدي ولو مؤقتا، إلى توقف السيميوزيس اللانهائية للتأويل» (أمبرتو إيكو: 134).

ويفرق «سعيد بنكراد» وفق ما أورده «أمبرتو إيكو» بين المتاهة الهرمسية والسيميوزيس اللامتناهية قائلا «ففي المتاهة التأويلية تنبعث الدلالة من فعل العلامة كسيرورة بلا رادع ولا ضفاف، ولا حدود، فما نحصل عليه من معرفة، بعد أن يستنفذ الفعل التأويلي طاقاته، لا علاقة له بالنقطة التي شكلت بداية التأويل؛ فبإمكان أية علامة أن تحيل على أية علامة أخرى» (سعيد بنكراد)، ويشبه انتشارها بشكل سرطاني، إذ كلما انتقلنا إلى علامة أخرى نسينا سابقتها حتى يبدو المعنى اللاحق مختلفا ومتناقضا مع المعنى السابق، ويتراءى لنا أنها مجرد خلط في كلمات لا معنى لها بينما العلامة في السيميوزيس -

كما حدث بذلك «بورس» - «... شيء تفيد معرفته معرفة شيء آخر» (أمبرتو إيكو 120)؛ بمعنى أنها المعاني داخلها سلسلة مترابطة - كما أسلفنا - «فإن الإحالات التتالية لا تقطع صلة اللاحق بالسابق كما أنها لا تلغي الروابط بين عناصر الشبكة التأويلية الواحدة، فالعلامة تكتسب مزيدا من التحديدات كلم أوغلت في الإحالات والانتقال من مؤول إلى آخر، من هنا فإن الحلقات المشكلة لأي مسير تأويلي تقود إلى إنتاج معرفة أعمق وأوسع من تلك التي تقدمها العلامة في بداية المسير» (سعيد بنكراد).

إن مفهوم السيميوزيس كما هو واضح، مرتبط بمبدأ المتصل؛ اتصال علامات بعضها ببعض، تنتج بدورها علامات جديدة يحددها السياق الثقافي والتواضع الاجتماعي الإنساني، وتحددها العادة الإنسانية التي ألفت تأويلات محددة ورضيت بها، وتفتحها أيضا عادات إنسانية أخرى تساهم في إحيائها وتطويرها، وهذه هي سنة الإنسان في هذا الكون، وتتجسد السيميوزيس أكثر في اللغة، ومرادفاها وتطورها عبر التاريخ، كما تظهر بشكل أوضح في تأويل النصوص باختلاف أنواعها، واختلاف قرائها وثقافاتهم، لكن تبقى مسألة السيميوزيس اللامتناهية مطروحة، خصوصا فيما تبناه «جاك دريدا» في تفكيكيته، فهل حقا لا توجد تأويلات ثابتة يمكننا الاستناد عليها كقاعدة أساسية لفهم العلامات المحيطة بنا؟ يبقى هذا السؤال مطروحا.

المراجع

1. أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية.
2. حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة.
3. سعيد بنكراد: السيميائيات: موضوعها وتطبيقاتها..www. saidbengrad.com
4. سعيد بنكراد: السيميوزيس والقراءة والتأويل. مجلة علامات. العدد 10/ 1998. www.saidbengrad.com

التعيين والتضمين

Dénotation et Connotation

يعد مصطلحا «التعيين والتضمين» من المصطلحات السيميائية الشائعة في الدرس النقدي الحديث، كون كل نظام سيميائي يحتوي على صعيدين مختلفين، صعيد التعيين وصعيد التضمين، أو صعيد العبارة وصعيد المحتوى.

إن أول من تنبه إلى هذه الثنائية في الدراسات اللسانية الحديثة هو «هيالمسليف» وذلك سنة 1940، فقد هاجم هذا الدانماركي نظريات «براغ»، وعدها نظريات تهتم بالجانب الشكلي من اللغة فقط، لذلك وضع لسانيات جديدة سماها «كلوسيماتيكية» Glossématique، وحمل معها إلى النظريات السيميائية المستقبلية مضمونا مزدوجا هو التعيين والتضمين، هذا المضمون الذي سيتم الاهتمام به بعد عشرين سنة من طرف «رولان بارث» خاصة.

يعرف «هيالمسليف» التعيين والتضمين في كتابه «مقدمة لنظرية في اللغة» Une prolégomène à une théorie de language باعتباره «مركب دال (علاقة دال/ مدلول) أو في كل نظام من أنظمة التعبير والتواصل والتضمين كنظام ثان من الفهم الإيديولوجي، والتاريخي، والاجتماعي» (برنار توسان: 42). إنه بالنسبة له هناك لغة التضمين وسنن التضمين، إنه التمييز المعروف لين اللغة والميثالغة، التضمين هو لغة فوق لغة؛ أي أنه التعيين هو اللغة العادية المفهومة من طرف الجميع، في حين التضمين هو اللغة الموحية المختفية وراء اللغة العادية والحديث عن التعيين والتضمين له إرهاصات تاريخية، بدأت مع الإنجليزي «س.

ميل» سنة 1843، ثم بالصعود شيئا فشيئا نعثر على هذا المفهوم أيضا لدى الإنجليز، وذلك سنة 1920 في كتاب تحت عنوان «دلالة الدلالة». فبالنسبة لأصحاب هذا الكتاب كل علامة تشتمل على دلالة تعيينية، ودلالة تضمينية في آن واحد، وسيكون التعيين هو جرد لمجموع أشياء العالم (وما يسميه «فردينان دو سوسير» بالمراجع) التي تدل عليها العلامات حسب السنن الاجتماعي، أما التضمين فسيكون نوعا من التحديد والتصنيف الاجتماعيين بواسطته يمكن للشيء أن يعين ما يعين. (برنار توسان: 43)، وهذا الطرح لمفهوم التعيين والتضمين طرح في غاية الدقة والوضوح، يعبر عن وعي أصحابه الكبير وفهمهم لهذه الدلالة. إلا أن الملاحظة الواجب التنبيه لها هي أن المصطلحات (تعيين - تضمين) لدى «س. ميل» لا يمتان بصلة إلى الدلالة الموجودة حاليا لدى اللسانيين والسيميائيين لأنه أثناء الحديث عنهما لا يلغي التصنيفات الاجتماعية، والإيديولوجية، ففي «الواقع ما يسميه «ميل» تعيينا قريب من مصطلح الاتساع Extensie، وما يسميه تضمينا Connotation قريب من مصطلح الشمول Comprhension» (برنار توسان: 43)، ويعطي «توسان» مثالا ليوضح أكثر الدلالة التي يقصدها «ميل» بكلمة «حيوان» فهي أكثر اتساعا من كلمة «كلب»، الذي هو أكثر شمولا من كلمة «حيوان»، ونفهم من ذلك أن كلمة «حيوان» عامة تشمل كل الحيوانات، في حين كلمة «كلب» مختصة فقط بجنس واحد هو الحيوان الآكل للحوم والذي ينبح.

هذا، ونعثر على مفهوم «التضمين» مع الألماني «فريج» Cottlob Freg الذي يعتبر أن «العلامة تدل عبر ثلاث مراحل بمرجع واحد في عالم الأشياء، غالبا ما تكون لعلامتين مرجع واحد، ولكن ليس لهما معنى واحد» (برنار توسان 43)، وهذا المعنى يحيلنا إلى ما يسمى عندنا بالمجاز.

إن التضمين عند «فريج» - كما يقول «توسان» - ليس هو ما

تـدل عليـه الكلمـة، ولكنـه الطريقـة التي تدل بواسـطتها على ما تدل، واستعمال العلامة يؤدي إلى تداعي الأفكار (صورة متداعية، وانفتاح على الاستيهام الشخصي)؛ أي أن انفتاح العلامة اللغوية على دلالات عدة يترك للقارئ حرية التأويل.

بالانتقـال إلـى الضفـة الأخـرى من القـارة الأمريكية نجد مفهوم التضميـن أيضـا لـدى اللسـاني «أسـكود» الذي يتحـدث عن التخالف الدلالي، والأمر هنا يتعلق بـ «تحديد كمية تداعي الأفكار أو المؤثرات، وتقدير مقياس الدلالة بواسطة نظام التخالف الدلالي، وهو يهمل ما هو أكثر أهمية: التضمينات ترتبط بالسنن الاجتماعي» (برنار توسان: 43) ف»أسـكود» يختلـف عـن «ميـل» فـي كونـه لا يهتـم بالعنصـر الاجتماعي والإيديولوجي، مع الصعود في عنصر الزمن ومع الوصول إلى «بلومفيلد» نجده يتحدث عن ثلاثة أنماط من التضمينات:

- المستوى الاجتماعي للمتكلم (أو المرسل).
- الأشـكال الموضوعـة فـي غيـر محلهـا الأصلـي؛ أي الوحـدات اللسانية المحظورة، أو المحرمة في بعض المناسبات.
- درجـات القـوة أو الأشـكال التحبيبيـة (التصغير التأثيري). (برنار توسان: 44).

إن «بلومفيلد» بأنماطه هذه قد اقترب كثيرا من المفهوم السيميائي الحديـث لمفهـوم التضميـن، أمـا المفهـوم الحقيقـي للتعييـن والتضمين فلـم يبلـغ مـداه إلا مـع أصحـاب سـيميائيات الدلالـة، صـار لـكل دليل مستويين:

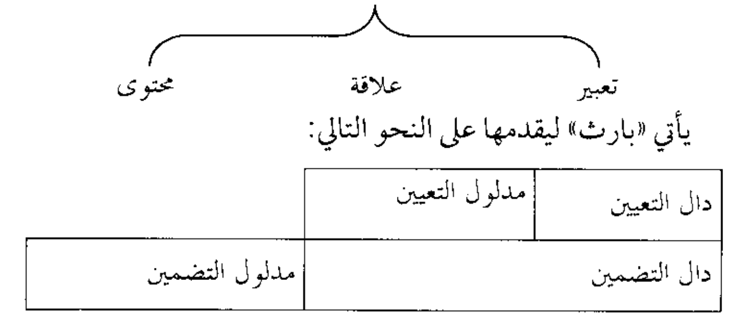
- مستوى المعاني المتلقاة، المقبولة، معاني المعجم، وهي ما تسمى بمعاني التعيين.
- مسـتوى المعاني المتطفلة الإضافية، وتكون ضمنية غالبا، والتي تسمى معاني الإيحاء، والتعيين يمثل الأساس الأول الذي يستند

عليه الإيحاء. (دليلة مورسلي: 19). لهذا جاءت سيميائيات الدلالة لتدرس الدلالة التي لا تستبعد الإيحاء.

إن «رولان بارث» يعد من أهم رواد سيميائيات الدلالة، وكتابه «عناصر السيميولوجيا» يعد بحق إنجيل المنهجية السيميائية، ففيه نعثر على أهم عناصر السيميائيات، التي من أهمها مفهومي التعيين والتضمين، اللذين أخذهما عن «هايمسلاف» وعمل على بلورتهما، فبعد أن لخص هذا الدانماركي نظريته على هذه الشاكلة:

1 – لغة تعبير علاقة محتوى.

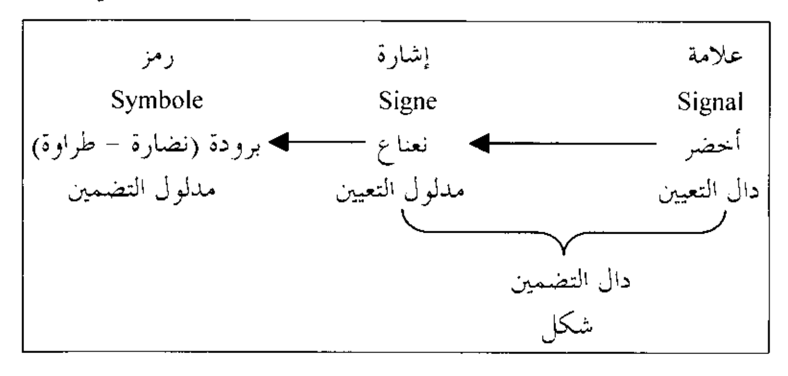
2 – ميثالغة.



يأتي «بارث» ليقدمها على النحو التالي:

دال التعيين	مدلول التعيين	
دال التضمين		مدلول التضمين

وقد طبق «توسان» المنهج الذي نادى به «بارث» على الإشهار الخاص بسجائر Royal menthal فحصل على المخطط التالي:



والملاحظ أن «بارث» قد أبدل بعض المفاهيم الهايلمسليفية (التعبير والمحتوى) بمصطلحات أقدم لدى «دوسوسير» هما الدال والمدلول، وقد أوضح بعض التعريفات المتناقضة لعلامة Signe، إشارة Signal، ورمز Symbole حسب مختلف أشكال التعبير والدلالة. (برنار توسان: 45). ويرى «رولان بارث» أن ظواهر الإيحاء لم تدرس بعد بطريقة منهجية رغم وجود بعض الإشارات في مقدمة «هيالمسليف»، إلا أنها ليست كافية، كما يرى أن «المستقبل واعد بلا شك بالنسبة للسانيات الإيحائية، لأن المجتمع يطور باستمرار عن أنظمة المعاني الثانوية انطلاقا من النظام الأول الذي تقدمه اللغة البشرية» (رولان بارث: 136 - 137)، ورغم هذا التفاؤل من «بارث» إلا أننا نرى أن المعاني الإيحائية ليست بالسهلة أبدا حتى تقيدها اللسانيات بأحكامها القاطعة، إلا إذا تنازلت عن بعض مبادئها، وهذا ما بدأنا نلمحه مع المدارس اللسانية الحديثة.

باعتبار الإيحاء نظاما فإنه يحتوي «على دوال ومدلولات وعملية توحد أولا بأولئك (دلالة) وأول ما يجب القيام به هو جرد هذه العناصر الثلاثة» (رولان بارث: 137)، ونفهم من قول «بارث» هذا أنه من أجل فهم دلالة سيميائي معين لا بد أن ندرس كل عنصر من عناصرها على حدة. وحسب «بارث» فإنه من البديهي أن تبحث مع أدلة مقررة كثيرة لتأليف موح واحد، فيما إذا كان متوفرا على مدلول إيحائي واحد، أو بعبارة أخرى ليس لوحدات النظام الموحى بالضرورة نفس الحجم الذي يكون للنظام المقرر، فمقاطع طويلة من الخطاب المقرر يمكن أن تشكل وحدة واحدة من النظام الإيحائي.

في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات تعرف الساحة السيميائية طمسا نسبيا لحركتها المفاهيمية، هذا الطمس نجم عن عدول النظريات السيميائية، والخارج سيميائية (كريستيفا - شيفر - بودريار) عن مفهومي

سنن التعيين وسنن التضمين لصالح فرضية تدعو بتعددية السنن تسمى «تعـدد سـنني» Pluricodicite، ويعـود «بـارث» لنظريته حول التضمين بعد سنوات بنشر كتاب «S/Z»، موضحا أننا لا نجد في الثنائي تعيين/ تضميـن سـننين مختلفيـن (تعييـن - تضمين) بل مجموعتين سـننيتين. (برنار توسان: 45)، ففي الصورة التمثيلية (صورة فوتوغرافية، سينما، قصة مصورة...) السـنن الذي يأتي قبل القياس يكون سـنن التعيين، والذي يأتي بعده يسمى سنن التضمين.

بعد سنة 1977 تتسم السيميائيات بميل واضح للدراسة المهتمة بالرمزية (مدلولات التضمين الحاضرة في كل تفسير فردي أو جماعي لـدلالات الإرسـاليات مـن كل الأشـكال التـي يتناولهـا الناس. (برنار توسان: 47).

بعـد هـذه الرحلـة الطويلـة التي بحثنـا فيها عن دلالات مفهومي التعيين والتضمين نقول أن هذين الأخيرين، وإن كان كل واحد منهما يشـكل نظامـا خاصـا بـه، إلا أنهما متشـابكان ومتداخـلان، والتضمين يكون بالضرورة تابعا للتعيين، إنه «مجرد عنصر في نظام ثان، يصبح بهذه الكيفية توسعا وامتدادا له» (رشيد بن مالك: 41)، ذلك أنه يتشكل انطلاقا من النظام الأول الذي هو صعيد التقرير، ليكون توسعا له وهذا يعني أن «النظام الإيحائي نظام يتكون مستواه التعبيري ذاته من نظام للدلالة» (رشيد بن مالك: 42).

ويمكننا أن نعطي مثالا عن هذين المفهومين باسم «فاطمة» Fatma، فهذا الاسـم استـخدمه المسـتعمرون الفرنسـيون في الجزائر، وهو اسم انتقل من صنف أسماء العلم إلى صنف الأسماء المشتركة لأنه عرف تطورا اسـتبداليا، الفاطمة La fatma، فاطمتي Ma fatma، فاطمة Une fatma، فقـد اسـتخدم لتعييـن كل امـرأة جزائريـة (سـواء كانـت تسـمى «فاطمة» أم لا، وعادة ما تكون عملة بيت). (دليلة مرسلي: 18).

ويمكننا أن نمثل لهذا المثال بالخطاطة التي قدمها «رولان بارث» بالشكل التالي:

<table dir="rtl">
<tr><td>دال التعيين
اسم «فاطمة»</td><td>مدلول التعيين
اسم علم دال على امرأة</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">دال التضمين
المرأة الجزائرية</td><td>مدلول التضمين
النظرة الاحتقارية</td></tr>
</table>

إنه بالنسبة لـ «بارث» ولأنصار سيميائيات الدلالة، المعنى المعجمي يتطفل عليه، ويتم تحويله من خلال الممارسة الاجتماعية للدليل، وهذا التحول يكون ممثلا لجزء من معنى الدليل أكثر مما يمثل المعنى المعجمي المعطى، لأن مجموع نظم الدلائل هي وقائع اجتماعية يقع غرسها في كل لحظة من التاريخ، إنها لا يمكن أن تبقى غير مبالية بهذا التاريخ أي على الحياد. (دليلة مرسلي: 18).

إن دراسة الدلالات الفوقية الحاضرة في المفهوم السيميائي كما رأينا جد غامض، لأن «مدلول التضمين يجب أن يفضي إلى تقارب نظري مع نظام تفسيري آخر للرمزية الاستفهامية (تفسير الفرد للإرساليات التي يتلقاها عن طريق سيكولوجيته الشخصية) التي تحظى باهتمام التحليل النفسي الفرويدي» (برنار توسان: 50)، ورغم ذلك فقد بذل النقاد والباحثون السيميائيون ما في وسعهم من أجل الإحاطة بمفهومي التعيين والتضمين تنظيرا وتطبيقا.

المراجع

1. برنار توسان: ما هي السيميولوجيا؟
2. دليلة مورسلي: مفاهيم أولية عن السيميولوجيا. من كتاب: دليلة مرسلي وآخرون: مدخل إلى السيميولوجيا (نص/صورة).
3. رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي - إنجليزي - فرنسي).
4. رولان بارث: مبادئ في علم الأدلة.

السيميائيات السردية

La Sémiologie Narrative

قامت السيميائيات كغيرها من المناهج النقدية النصانية، باقتحام عالم السرد والإبداع القصصي، مستخلصة رموزه وعلاماته، سابرة غوره، مستخرجة مختلف التأويلات الممكنة، لكنها مرت قبل ذلك بتاريخ طويل، استطاعت بفضله نفض التراب عن أهم نفائسه، إلى أن استوت مناهجها وأدوات تحليلها وغزت مجال السرد حتى يومنا هذا.

لقد اهتمت البلاغة القديمة بالسرد منذ عهد اليونان والرومان، في مبادئهم القصصية، إلا أنها دخلتها اعتبارا من القرن السادس عشر - كما أخبرنا بذلك «صلاح فضل» - هم تطور فن القص في القرون الوسطى، وكان منطلق البلاغة في نظامها السردي من مبدأ «الاحتمال» الذي قال عنه «شيشيرون» الروماني: «تصير القصة محتملة إن ظهرت فيها أشياء مما يبدو في الواقع والظروف التي حدثت فيها، زمانها ومكانها وكيفيتها، بحيث يلتزم الشيء المروي بطبيعة ما يفترض من المؤلفين، أو ما يشاع عند العامة، أو ما ينطبق مع رأي المستمعين» (صلاح فضل: 355)، ثم عمق مفهومه «كينتيليانو» إلا أنه بقي بمعنى مقابلة الأشياء كما هي بواقعيتها، والتلميح إلى البواعث التي أدت إلى حدوثها، فجاء مبدأ «التخييل» ليحل محله، ونحب أن ننوه إلى وجود إشارات إليهما في بلاغتنا العربية، لكنهما لم يلقيا اهتماما كافيا كما حدث عند الغرب، ثم جاءت «بلاغة القص» وهو كتاب «واين بوث» حيث جعلها تدور حول ثلاثة محاور هي العمل/ المؤلف/ والقارئ،

ولكل منها وجهة نظر معينة تؤول من خلالها النصوص الأدبية، كما لا يخلو السرد أيضا من بعض الشعرية إلا أنها تختلف فيه منها في الشعر، فتعد بذلك وسيلة من وسائل التبليغ والتأثير ضمن إطار قصصي كما لا ننسى التنويه إلى إسهام الشكلانيين الروس خاصة في مجال السرد، ومقولاتهم الكبرى ووسائلهم التي أثرت هذا الميدان مثل: الحافز، والعوامل، والوظائف.

يعود تعريف علم السرد إلى اللاتينية و«السرد: Narratio، في اللاتينية [هو]»... الجزء الأساسي في الخطاب الذي يعرض فيه المتكلم الأحداث القابلة للبرهنة أو المثيرة للجدل» (صلاح فضل: 353). كما يعرفه الباحثون أنه «حكاية لا تقتصر وظيفتها على مجرد تعداد الوقائع والأفعال» (صلاح فضل: 353). وهو أيضا «دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه» (ميجان الرويلي، سعد البازعي: 174)، ومجالاته لا تخص فقط النصوص الأدبية، وإنما تعدتها للإعلانات، والدعيات، والإشهارات والسينما، ومختلف الميادين التي تحتوي على قص وحبكة، وإن لم تكن بنفس طريقة النص الأدبي، من قصة، ورواية وغيرها...، وهو «يتداخل مع السيمياء أو السيميولوجيا (علم العلامات) الذي يتناول أنظمة العلامات بالنظر إلى أسس دلالتها وكيفية تفسيرنا لها» (ميجان الرويلي، سعد البازعي: 174). وكما أسلفنا فقد كانت له جذور وسوابق في نظريات لسانية وبنيوية، وشكلانية، فهذا «ليفي شتراوس» في بحثه عن الأسطورة قد استغل مبادئ «دو سوسير» في هذا الميدان، واعتبر الأسطورة بنية مزدوجة عالمية ومحلية، معتمدا على ازدواجية اللغة النظام، واللغة الأداء السوسيريين كما ساهم الشكلاني الروسي «فلاديمير بروب» مع حكاياته الشعبية الخرافية في تطوير علم السرد، وطبق عليه نظام الوظائف منطلقا في دراسته

للحكاية من بنائها الداخلي، لا من ناحية سياقاتها التاريخية، والثقافية، والاجتماعية. كما ساهم العديد من النقاد بعد ذلك في إضفاء بعض المفاهيم والأساليب، ومنهم «تزفيتان تودوروف» و«جيرار جينيت» هذا الأخير الذي اختار ثاني الاتجاهين، فاتجاه أول - كما ذكر صاحبا «دليل الناقد الأدبي» - يعنى بالتركيز على النص المسرود في حد ذاته وهو ما سار على نهجه «غريماس»، أما الاتجاه الثاني (اتجاه «جينيت») فركز فيه على عملية السرد نفسها، أي الخطاب السردي - وإن سعى بعض الباحثين إلى الجمع بين كلا الاتجاهين - ف»جينيت» يميز بين ثلاثة مفاهيم «الحكاية: وتطلق على المضمون السردي؛ أي على المدلول، القصة: وتطلق على النص السردي، وهو الذال، القص: ويطلق على العملية المنتجة ذاتها، وبالتالي على مجموعة المواقف المتخيلة المنتجة للنص السردي» (صلاح فضل: 384)، وموضوع التحليل في الدراسة هو القصة؛ أي النص السردي. وهو يقابل أيضا «الحكاية المروية «بالخطاب» ويفهم من الخطاب الطريقة التي تروى بها الحكاية (...) يتعلق المستوى الخطابي بالتلفظ في حين يرتبط المستوى السردي بالملفوظ» (رشيد بن مالك 121). ولا ننسى مصطلح «التبئير» الذي يعد أهم المصطلحات التي فصل فيها، إذ اعتبره ذا ثلاثة زوايا «الرؤية من الخلف» وتعني عندما يكون الراوي على علم بكل صغيرة وكبيرة عن الشخصية؛ أي يعلم أكثر مما تعلم عن نفسها. والثاني «الرؤية مع» وفيها لا يقول الراوي إلا ما تقوله الشخصية. والثالث «الرؤية من الخارج» عندما يكون الراوي على علم أقل مما تعلمه الشخصية عن نفسها. أما «ميخائيل باختين» فذهب إلى رفض أساليب السرد التي جاء بها سابقا والقائمة على تحليل المؤلف، والاتجاه الأدبي، وخصائص اللغة الشعرية لعصر ما، وهي عناصر حاجبة للجنس الروائي مهملة له، ومجرد قوانين جامدة لا تكفي لفهم

الأسلوب السردي، وأهم خاصية اقترحها هي «الحوارية» على اعتبار أن للرواية عدة مستويات ترتكز كل لغة فيها على إثارة بقية اللغات حواريا، إلى درجة أن يغيب المؤلف وسطها، لكن يبقى في كل رواية مهما تعددت مستوياتها مركزا لغويا يتمثل في «الخطاب الإيديولوجي» ولغات الرواية ما هي إلا صور عن حياة بكاملها، و«الحوارية الداخلية للكلمة الروائية تستلزم تبيان سياق الكلمة الاجتماعي المشخص الذي يحكم بنيتها الأسلوبية كلها، وشكلها ومضمونها ويحكمها بالإضافة إلى ذلك ليس من الخارج، بل من الداخل، ذلك أن الحوار الاجتماعي يتردد في الخطاب ذاته» (صلاح فضل: 381)، وهو الذي نوه إلى أن اللغة الشعرية المضافة إلى الرواية يصبح ثانويا بجانب السرد.

ننتقل الآن إلى رائد السيميائيات السردية «ألجيرداس جوليان غريماس» ليعلم هذا العلم بعلامات رمزية ودلالية، غير مهمل المعنى ومختلف التأويلات التي رفضها سابقوه من البنيويين والشكلانيين، وقد أدخل نظام العوامل، ووازن بين الشكل والمضمون داخل العالم القصصي فهو «لا يرى (...) أن هناك تعارضا بين التحليل الوظيفي والتحليل الوصفي، بل يوجد تكامل أساسي بينهما، غير أن لدينا عوامل مقلدة سلفا ببعض المضامين، إن الأمر يتطلب عندئذ محاولة القيام بتحليل للعالم الصغير الذي توجد بداخله تلك العوامل» (حميد لحمداني: 32). وقد كان لبرنامجه السردي بالغ الأثر في هذا المجال، الذي أضاف إليه مصطلحات ومفاهيم من مثل: «التفعيل أو التسخير، الكفاءة، الأداء، أنواع الاتصال بالموضوع...» وأهم ما جاء به هو «المربع السيميائي» الذي استنتجه من مربع «أرسطو» القائم على علاقات أربع: التناقض، التضاد، التكامل، والتماثل، مميزا بين المستوى السطحي في تحليل العمل الأدبي «وفيه يخضع السرد بكل تمظهراته لمقتضيات المواد اللغوية الحاملة له، أي مجموع العناصر

التي تدرك من خلال التشخيص ذاته، وبعبارة أخرى يتعلق الأمر بالنص في تجلياته الخطية المباشرة كما يقرؤه أي قارئ عادي» (سعيد بنكراد)، أي الشكل الظاهري للعمل الأدبي كما هو منتجا ومكتوبا بكل تمظهراته اللغوية، وعلاقاته النحوية والصرفية، ومستوى عميق «ويشكل جذرا مشتركا تكون السردية داخله منظمة بشكل سابق عن تجليها من خلال هذه المادة التعبيرية أو تلك، وبعبارة أخرى فإن الأمر يتعلق بإمكانية الإمساك بـ «الفكرة» التي يحاول أن يعبر عنها النص، فهذه الفكرة يمكن أن نعبر عنها من خلال صورة أو فيلم أو قصة...» (سعيد بنكراد)، ويعني به عمق الفكرة كما هي في صورتها الأولى في ذهن المؤلف قبل خروجها إلى النور وتجسدها على شكل نص ما. وأساس مربعه قائم على علاقات إثبات ونفي، أو علاقات فصل ووصل مما يولد بنية دلالية معينة «إن هذه البنية الدلالية البسيطة، قابلة للانفجار في أية لحظة في عناصر مشخصة وتحتوي في داخلها؛ أي في مستواها المحايث وقبل تحققها داخل سياق محدد، على قدرة توليد سلسلة من العلاقات الداخلية، وبعبارة أخرى، فإنها تمتلك القدرة على جعل المعنى قادرا على التدليل» (سعيد بنكراد)، وهي ما يمكن اعتبارها مؤولا نهائيا - على حد تعبير «بورس» - لأنها تحمل سياقات اجتماعية لا زمانية - بتعبير «سعيد بنكراد» - «أي أنها تعد نقطة نهائية داخل سلسلة من الإحالات، ونقطة بدئية داخل سلسلة أخرى من الإحالات» (سعيد بنكراد). كما جاء بمفهوم «الفاعل» «بوصفه وحدة بنيوية صغرى يقوم عليها السرد ففي البناء السردي تتألف الشخصيات من هذا «الفاعل» اللغوي ومن الذاكرة الجمعية للقص إذ تحضر إلى ذهن القارئ» (ميجان الرويلي، سعد البازعي: 175)، ممثلا نموذجه العاملي بستة عوامل وستة أدوار عاملية، تقوم على علاقة الفاعل بالموضوع وما يترتب عن هذه العلاقة من أفعال، وحدد أيضا كيفيات

الحال ومفهوم الحقيقة في السرد، وتأثير هذه الكيفيات فيما يسمى بسيميولوجيا العواطف، كما أنها متصلة بمظاهر القول، وهي التي تشير إلى علاقة الفاعل بالموضوع، تتمثل خصوصا - مثلما وضح «صلاح فضل» - في ثنائية «يكون ولا يكون» و«يبدو ولا يبدو» المتعلقة بمربعه، أما تأويله السيميائي للحقيقة؛ فيقصد به حقيقة واقع الرواية، وليس شرطا أن تكون تمثيلا لواقع معيش «مما يوحي بأن الحقيقة السردية تمثل تشاكلا قصصيا مستقلا قابلا لإقامة مستواه الإشاري الخاص، الذي يسميه الباحثون «الحقيقة المنبثقة للحكاية»» ((صلاح فضل: 407)؛ أي أنها بناء قائم بذاته، قد يكون له صلة بواقعنا وقد لا يكون كذلك بل هي كما يقول عنها «غريماس»: «أن تجعل الشيء يبدو حقيقيا» (صلاح فضل: 408). وإذا ذهبنا إلى «رولان بارث» نجده قد أثرى بأعماله الكثيرة ميدان السرديات ولا سيما في كتابه (S/Z) وهذا من خلال افتراضه وجود الدلالة عن طريق القارئ، وكذلك عدم حصره لمفهوم الوظائف في الجملة فقط، وإنما قد تكون حتى في كلمة واحدة، إذا ما نظر إليها في سياقها الخاص، مميزا بين نوعين من وحداتها: وحدات توزيعية، وهي ما تتطلب علاقات ببعضها البعض؛ أي أنها تحيل إلى وظيفة منتظرة، ويضرب لنا «حميد لحمداني» مثالا على ذلك من خلال «المسدس» فهو كلمة واحدة تحيل بالضرورة إلى عملية القتل، وبالتالي استخدامه، ووحدات إدماجية والتي لا تتطلب علاقات فيما بينها؛ أي لا تحيل على فعل لاحق ومكمل، تتعلق بوصف الشخصيات والأخبار؛ فهي مجرد وظائف محشوة تساهم في توضيح أكثر للرواية.

كان هذا إذن اختصارا لعلم السرد عبر أهم محطاته ورواده، والفاعلين المؤثرين في تغيير مساره وتحديده، وإن كنا أغفلنا الكثير منها، لكن يكفينا ما أخذناه على قلته، لنتعرف على علم لا زال مدار

جدل ونقاش كبيرين، فمع تطور الروايات والقصص، وباقي أشكال السرد، وتعددها، يزداد نضجا وتطورا، مستعينا بآليات نظريات أخرى خاصة نظريات النص والتأويل والقراءة والتلقي، وهو بدوره يساهم في دفع دفة المناهج الحديثة قدما لاختراق العباب خاصة السيميائيات التي يدور عليها بحثنا هذا.

المراجع

1. حميد لحمداني: بنية النص السردي.
2. رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص. - عربي - إنجليزي - فرنسي.
3. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية. www. saidbengrad.com
4. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص.
5. ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي.

سيمائيات الشخصية

La Sémiotique du Personnage

يعد مفهوم «الشخصية» من أكثر المفاهيم حضورا في الدراسات النقدية الحديثة، خاصة ما يتعلق منها بنقد الرواية، حيث تعد الشخصية من أهم عناصر العمل الروائي، فما هو مفهوم الشخصية؟ وما الهدف من دراستها سيميائيا؟ وكيف تناولها السيميائيون؟

قبل أن نلج إلى الحديث عن الشخصية ومفهومها، ينبغي أن نشير إلى الفرق بين الشخص الشخصية، لما قد يدور في ذهن القارئ من خلط بسبب تقارب المصطلحين، والحق أن كثيرا من النقاد أيضا لا يفرق في كتاباته بين المصطلحين، ولذلك «تراهم يقولون «الأشخاص» طورا، و«الشخصيات» طورا آخر، كأن أحدهما مرادف للآخر» (عبد الملك مرتاض: 125)، رغم أن الفرق واضح بين الجمعين، حيث يستحيل أن نجمع الشخص على الشخصيات أو الشخصية على الأشخاص، ويذكر «عبد الملك مرتاض» بعض النقاد الذين سقطوا في هذا الخطأ ومنهم «محسن جاسم الموسوي»، فهو يراوح بين الشخصية إفرادا والشخوص جمعا، ولا يستعمل إلا الشخوص في حالة الجمع ونفس الخلط تقع فيه «فاطمة الزهراء محمد سعيد» و«لويس عوض»، ويوضح «مرتاض» الفرق بين هذين المصطلحين أو المفهومين حين ينظر إلى الشخصية على أنها «كائن حركي حي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه وحينئذ تجمع «الشخصية» جمعا قياسيا على الشخصيات، لا على الشخوص الذي هو جمع لشخص» (عبد الملك مرتاض

126)، ويتضح من خلال هذا القول أن الشخصية أقرب ما تكون إلى التمثل المعنوي للشخص على عكس هذا الأخير الذي هو التمثل الحقيقي للفرد أو للإنسان كمخلوق يمتلك صفات عضوية ونفسية، تميزه عن غيره من المخلوقات ويرى «محمد عزام» الفرق بينهما من زاوية أخرى حيث يعتبر الشخصية عامة لها قوانينها التي تقننها أما الشخص فلا يعني سوى شخصا معينا في رواية معينة، له خصائصه، وصفاته المحددة ومع ذلك فهما يتلامسان تلامس الخاص ضمن العام. (محمد عزام: 9)، ولعل الذي يوضح لنا هذه الإشكالية أكثر هو العودة إلى الأصل اللغوي عند الغربيين، فهم «يميزون بسهولة بين (*Person–Personne*)، وبين (*Personage–Parsonnage*)، من وجهة وبين (*Personage–Personnage*) في حد ذاته و(*Héro–Héros*) من وجهة أخراة» (عبد الملك مرتاض: 126).

من هنا نستنتج أن البطل في العمل الروائي لا يمثل إلا شخصا مميزا على باقي الأشخاص الذين يحركون الأحداث ولذلك لا يمكننا أن نعده شخصية، يفضل «عبد الملك مرتاض» استعمال مصطلح «شخصية» كمقابل للمصطلح الغربي Le personnage على أساس «أن الشخصية مصدر متعد يدل على تمثيل حالة بنقلها من صورة إلى صورة أخراة» (عبد الملك مرتاض: 110)، وكذلك هو أصل وضع المصطلح في اللغات الأوربية، فهو يدل على تمثيل، وإبراز وعكس، وإظهار لطبيعة القيمة الحية العاقة - كما يقول «مرتاض» -. لكن وبما أن المنطق الدلالي للغة العربية الشائعة بين الناس يفضل مصطلح الشخصية، وكل النقاد يسايرون ذلك جاعلين هذا المصطلح في السرديات يدل على «العنصر الأدبي الذي يظهر ضمن عطاءات اللغة التي يغذوها الخيال للنهوض بالحدث، وللتكفل بدور الصراع داخل اللعبة السردية العجيبة» (عبد الملك مرتاض: 110)،

لهذا السبب يرى «مرتاض» أنه لا حرج في استعمال مصطلح شخصية وذلك من باب مقولة «خطأ شائع خير من قاعدة مهجورة». وصلنا إلى أن الشخصية إذن تتجاوز الفرد وتحتويه في نفس الوقت «إنها التحقق الذي يتم داخل الفرد لفكرته» (صلاح صالح: 101)، وقد تعددت النظرة إلى الشخصية من ناقد لآخر ومن عصر إلى آخر، حيث أنه الشخصية في الرواية التقليدية كانت تعامل ككائن حي له وجوده الفيزيقي؛ أي أنها تعامل كما يعامل «الشخص» اليوم، وكانت تلعب الدور الأكبر في أي عمل روائي، لذلك - كما يرى «مرتاض» - كان كل الروائيين يركزون على رسم ملامح شخصياتهم، وإعطائها دورا ذا شأن خطير تنهض به تحت المراقبة الصارمة للروائي الذي يسير الأحداث كما يشاء لذلك فإن بعض النقاد الفرنسيين قد رأوا أن الشخصية الروائية «مثلها مثل الشخصية السينمائية، أو المسرحية لا تنفصل عن العالم الخيالي الذي تعتزي إليه، بما فيه من أحياء وأشياء، إنه لا يمكن للشخصية أن توجد في ذهننا على أنها كوكب منعزل، بل إنها مرتبطة بمنظومة وبواسطتها، هي وحدها، تعيش فينا بكل أبعادها» (عبد الملك مرتاض: 115). وهذا الرأي - كما نرى - يعلي كثيرا من شأن الشخصية ويعتبرها مرآة واقعنا، ويستمر هذا الرأي في الشخصية مدة طويلة مع عصر «بالزاك» و«زولا» ممن رسموا في رواياتهم شخصيات تلفت إليها الأنظار. بمجرد انتهاء الحرب العالمية الأولى تغيرت النظرة إلى الشخصية الروائية، فهذا «أندريه جيد» يصرح «علينا حزم الحقائب لمجرد أن يغتدي الأمر متمحضا لشخصية ينهض رسم ملامحها على حالة مدنية، ولباس، وكل ما يمثل في السمات التوصيفية» (عبد الملك مرتاض: 117)، وهذا التصريح إنما هو دعوة إلى الإقلال من رسم الشخصيات ذات المكانة المرموقة المزيفة، والالتفات إلى ما هو

واقعي وهامشي من هذه الحياة وهذا الرأي - كما نرى - راجع إلى الدمار الذي حلفته الحرب العالمية لذلك يدعو «جيد» الأدباء إلى تصوير ذلك. وقد وجد هذا الرأي صدى واسعا في أوساط النقاد، ومنهم «فرجينيا وولف» Virginia woolf (1941 - 1982) التي رأت أن العلاقات الاجتماعية والطبقية تغيرت، وتبعا لذلك لا بد أن تتغير ملامح الشخصيات الروائية، ولا بد من الكف عن التحديد النفسي والاجتماعي للشخصية الروائية. (عبد الملك مرتاض: 118)، ومثل هذه الآراء من النقاد هي التي نظرت للرواية الحديثة ورسمت ملامحها ووضعية شخصياتها. بعد الحرب العالمية الثانية جاء أمثال «آلان روب - غربية» و«كلود سيمون» و«ولیام بیروقس» الذين لم يترددوا - حسب مرتاض - في إعلان موت الشخصية الروائية زهاء منتصف القرن العشرين، ومع «رولان بارث» أصبحت الشخصية تتجسد فقط كـ «كائنات من ورق لتتخذ شكلا دالا من خلال اللغة، وهي ليست أكثر من قضية لسانية حسب «تودوروف»» (محمد عزام: 9). ونحن بإيرادنا لهذين التعريفين الحديثين جدا لمفهوم الشخصية نكون قد ألغينا كل المقاربات التقليدية التي لا تتعامل مع هذه المقولة إلا من موقع علم النفس أو علم الاجتماع. لقد صارت الشخصية بداية مع الأبحاث اللسانية والسيميائية ليست مقولة سيكولوجية تحيل على كائن حي، أو مقولة تخص الأدب وحده - كما يقول «فيليب هامون» -، ولكن على عكس ذلك أصبحت «علامة ويجري عليها ما يجري على العلامة، إن وظيفتها وظيفة اختلافية، إنها علامة فارغة، أي بياض دلالي لا قيمة لها إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد» (فيليب هامون: 8). وهذا التعريف للشخصية مستمد من المفاهيم السيميائية التي تحيل العالم كله إلى علامات هذه الأخيرة التي يراها «هامون» ثلاثة أنواع هي «التي تحيل على

مرجع، العلامات التي تحيل على محفل الملفوظية والعلامات التي تحيل على علامة منفصلة عن نفس الملفوظ؛ أي العلامات الرابطية» (فيليب هامون: 8). من هذا المنطلق يحدد «هامون» للشخصية ثلاثة أنواع أيضا تابعة لأنواع العلامات وهي:

1. **شخصيات مرجعية**: وهي عنده كل الشخصيات التاريخية كـ لـ«نابليون»، أو الأسطورية كـ«فينوس»، «زوس» والمجازية كالحب والكراهية، والاجتماعية كالفارس والمحتال، و«كل هذه الأنواع تميل إلى معنى ثابت تفرضه ثقافة يشارك القارئ في تشكيلها» (محمد عزام: 11).
2. **شخصيات إشارية**: وهي الشخصيات الواصلة الناطقة باسم المؤلف - كما يشرح «محمد عزام» - وأكثر ما تعبر عن الرواة والأدباء والفنانين.
3. **الشخصيات الاستذكارية**: وهذا النوع من الشخصيات - كما يرى «هامون» - تكون فيها مرجعية النسق الخاص للعمل هي التي تحدد هويتها، حيث تقوم هذه الشخصيات داخل الملفوظ بنسج شبكة من الاستدعاء، والتذكير بأجزاء ملفوظية وذات أحجام متفاوتة، ووظيفتها تنظيمية وترابطية بالأساس.

انطلاقا من كون العلامات ثلاثة أنواع، والشخصيات تابعة لها أيضا، فإن «هامون» يحدد ثلاثة محاور تقوم عليها مقاربته للشخصية، وهي: «1 - المحور الأول: ويتعلق بمدلول الشخصية.2 - المحور الثاني: ويتعلق بدال الشخصية. 3 - المحور الثالث: ويتعلق بمستويات التحليل». (فيليب هامون: 9). إذا اعتبرنا الشخصية بمثابة مدلول، فإننا سنكون إزاء عملية دلالة يولدها النص ويقوم بتفسيرها القارئ فالمدلول إذن محكوم بيد القارئ، ويرى «هامون» أن الشخصية وحدة دلالية بها، وهي تنمو على طول النص، وهذا ما يراه كل السيميائيين؛

فهـذا «غريمـاس» مثـلا يعتبـر الممثليـن بمثابـة «لكسـيمات (مورفيـم بالمعنـى الأمريكـي) ينتظمـون بفعـل علاقـات تركيبيـة فـي ملفوظات وحيدة المعنى» (فيليب هامون: 27) فالشخصية إذن باعتبارها مدلولا تختلف عن المدلول اللساني كونها ليست ثابتة نتعرف عليها بسرعة، بل إنها تتكون بفعل العلاقات التي تحكم بنى النص؛ أي أننا نتعرف عليهـا بفعـل القـراءة المتواصلـة، إنها «شـكل فـارغ تقوم المحمولات المختلفة بملئها (الأفعال أو الصفات)، إن الشخصية هي دائما وليدة الأثر السياقي (التركيز على الدلالات السياقية الداخل|نصية) ونشاط اسـتذكاري وبنـاء يقـوم بـه القارئ» (فيليـب هامون: 28)، وهذا القول وضح لنا جيدا مدلول الشخصية، حيث لم يعد المدلول بذلك الجفاف الذي عرفناه به في اللسانيات، بل أصبح مع السيميائيات السردية ومع الدراسات المتناولة للشخصية خصوصا شيئا متحركا ناميا، ولا يكتمل نموه إلا باكتمال النص، بل - كما يرى «هامون» - لا يكتمل إلا مع نص التاريخ ونص الثقافة؛ أي أنه لا ينتهي مع نهاية زمن كتابة النص، بل يمتد مع التاريخ ومع القراء على مر الزمن. وإذا اعتبرنا الشخصية دالا، فإنها بذلك - ولا شك - تختلف عن كونها مدلولا، لأننا نعرف أن المدلول شيء مختلف لا يظهر إلا من خلال دال هو مجموعة من الإشـارات التي يمكن أن تكون سـمة، فالشـخصية تكون بمثابة دال «من حيث أنها تتخذ عدة أسـماء أو صفات تلخص هويتها» (حميد لحمداني: 51)، وليس اتخاذ أسماء للشخصية بالأمر الهين - كما يرى «هامون» - بل إن عملية اختيار الروائي لأسماء على اسم واحد، ذلك أن هذا المظهر الصوتي (الدال) الذي يبدو بنا شيئا هينا يساهم بشكل كبير في تحديد السمة الدلالية للشخصية، فروايات «نجيب محفوظ» مثلا تختلف أسماء شخصياتها من حي إلى حي، ومن طبقة إلى طبقة، وذلك يعبر عن وعي الكاتب الكبير عما يكتبه، وعلى قدرته الإبداعية أيضـا، إن الشـخصية إذن يمكـن النظـر إليهـا مدلولا، كما يمكن النظر

إليهـا دالا وبالتالـي فهـي لا تعـدو أن تكـون بمثابـة دليـل لـه وجهان: دال ومدلول، وهي «تتميز عن الدليل اللسـاني من حيث أنها ليسـت جاهزة سلفا، ولكنها تحول إلى دليل فقط ساعة بنائها في النص في حين أن الدليل اللغوي له وجود جاهز من قبل باسـتثناء الحالة التي يكون فيها منـزاحا عن معناه الأصلي، كما هو الشـأن في الاسـتعمال البلاغـي مثـلا» (حميـد لحمدانـي: 51) وتعـد هذه النظـرة البنائية إلى الشخصية نظرة مفرغة من كل الدلالات الخارجة عن النص الروائي، فهي مسألة يتحكم فيها القارئ، الذي يكونها كما يشاء، ولهذا السبب لجأ الباحثون إلى وضع مصادر إخبارية ثلاثة تكون الأساس في تحديد هوية الشخصية الحكائية، وهذه المصادر هي:

«1 - ما يخبر به الراوي.

2 - ما تخبر به الشخصيات ذاتها.

3-ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات+ (حميد لحمداني: 51)، والأكيد أن تحديد هوية الشخصية بهذا الشكل يسـمح بتعدد وجهات النظر إليها وتعدد القراءات، لكن السـيميائيين والبنائيين عموما سـينظرون إلى ذلك على أنه شـيء إيجابـي ما دام أنـه يجعـل النـص غنيـا بالـدلالات. ونعود إلى الحديـث عن المحور الثالـث والمتعلـق بمسـتويات التحليـل أو مسـتويات الوصـف، فهـذه المقولة معروفة في اللسـانيات، وعندما نطبقها في تحليل الشـخصية فـإن ذلـك مبنـي علـى اعتبـار أننا نعترف بوجود مسـتويات متعددة في النص، ووجود شبكة من العلاقات تحدد في نهاية المطاف مكونات العمـل الروائـي. وكمـا هـو الشـأن مـع العلامـة اللسـانية - كما يقول «هامـون» - فـإن الشـخصية لا تتحـدد فقـط مـن خـلال موقعها داخل العمل السردي، ولكن من خلال العلاقات التي تقيمها مع الشخصيات الأخـرى، إنهـا تدخـل فـي علاقـات مـع وحـدات مـن مسـتوى أعلى (العوامـل) أو وحـدات مـن مسـتوى أدنـى (الصفات المميزة) (فيليب

هامـون: 10). إن الشـخصية مـن هـذا المنطلـق بنيـة متحركـة فاعلـة، ولذلك يمكن تحديد بنيتين تشـيران إلى مسـتوى البنية الأولى يكون فقـط انطلاقـا مـن المسـتوى السـطحي؛ أي مـن خـلال مـا هـو ظاهر ومتجـل فـي النـص، حيـث نقـوم في هذا المسـتوى بدراسـة الصفات الميزة، والأدوار التيمية... وكل ما يسـاعدنا على اسـتخراج المحاور الدلاليـة والوصـول إلـى الـدلالات الخفية للنص الروائي، أما التحليل على مستوى العوامل، فإنه يطرح أمامنا إشكاليات عدة، إذ أنه يحدد لنا بنية أعلى تقع - حسـب «هامون» - في مسـتوى توسـطي بين بنية السـطح وبيـن البنيـة الدلاليـة، فـي هـذا التحليل نكون إزاء ما يسـمى بالنموذج العاملي المعروف في كل التحليلات السـيميائية للنصوص السردية. في إطار النموذج العاملي يقوم الدارس بتجميع مجموعة من الممثليـن فـي خانـات محـددة من خلال موقعهم العاملي الذي يحتله ممثـل أو مجموعـة مـن الممثليـن ويترتـب على ذلـك تحديد البرامج السـردية والوظائـف، والموضوعـات المتداولـة بين الممثلين. (فيليب هامـون: 11). ولكـي يوضـح «هامـون» آراءه في طريقة تحليل الموقع العاملي، يضرب لنا أمثلة بثلاثة نماذج هي: نموذج «بروب» ونموذج «سوريو»، ونموذج «غريماس».

رأينا كيف أن النظرة إلى الشخصية كعنصر له مكانته في البناء السردي قد تغيرت من عصر إلى عصر، فبعدما كانت أهم ما تقوم عليه الرواية التقليدية جاء البنائيون، وعلى رأسهم «بارث» ف «ساوى بين الخطاب الذي هو تركيب لغوي للنص الأدبي، وبين الشخصية التي كان يعتقد في النقد التقليدي أنها هي كل شيء» (عبد الملك مرتاض ١١٩)، وأصبح ينظر إلى الشخصية نظرات مختلفة، فتارة تكون دالا، وتارة مدلولا... ولا ندري إلى أي شيء ستصير مع نظريات ما بعد بعد الحداثة.

المراجع

1. حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي.
2. صلاح صالح: سرد الآخر والأنا والآخر عبر اللغة السردية.
3. عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية.
4. عبدالملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي - معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق -.
5. فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية.
6. محمد عزام: شعرية الخطاب السردي.

سيميائية العتبات النصية

La Sémiotique des Seuils Textuels

تعد العتبات النصية من أهم القضايا التي يطرحها النقد الأدبي المعاصر، لأهميتها في إضاءة وكشف أغوار النصوص، لقد أصبحت تشكل اليوم، سواء في بلاد الغرب، أم في بلادنا العربية حقلا معرفيا قائما بذاته.

إن لهذا الحقل المعرفي مصطلحات عدة كـ: النص المصاحب - المناص - النص الموازي - خطاب المقدمة - المكملات... وهي كلها تصب في نهر واحد يتلخص في «مجموع النصوص التي تخفر المتن، وتحيط به من عناوين وأسماء المؤلفين، والإهداءات، والمقدمات، والخاتمات، والفهارس، والحواشي، وكل بيانات النشر التي توجد على صفحة غلاف الكتاب وعلى ظهره» (عبد الرزاق بلال: 21). وقد سميت عتبات النص بهذا المصطلح - فيما هو جلي - نسبة إلى عتبة البيت، فهي الأساس والركيزة التي يقوم عليها النص.

لقد أهملت الدراسات القديمة دور العتبات في تشكيل النصوص، سواء في البلاد الغربية أم في بلادنا العربية وإن كانت قد أشارت إلى أهميتها وضرورة وجودها، إلا أن ذلك لم يكن إلا من باب التقليد وحسب.

إن دراسة هذا الحقل بهذا الطرح وهذا التناول المتسم بعمق التصور، وبعد القصد لم يكن إلا حديثا حيث استفاد من «إنجازات الدرس اللساني الحديث، والدرس السيميائي، وتحليل الخطاب، والشعرية، والسرديات، وفن التصوير والتشكيل، وعالم الإشهار،

والدعاية» (عبد الرزاق بلال: 22)، فكل هذه الأبحاث الحديثة تسعى إلى التعمق والوصول إلى الفكرة الرئيسية، وبالتالي لا بد من الإحاطة بالمادة المدروسة من كل الجوانب.

إن النص سواء كان علميا أم أدبيا «لا يمكن أن يقدم عاريا من هذه النصوص التي تسيجه، لأن قيمته لا تتحدد بمتنه وداخله، بل أيضا بسياجاته وخارجه» (عبد الرزاق بلال: 22)، ذلك أنه كثيرا ما تفيد الأشياء الهامشية في بناء ما هو عظيم. لقد كان للغرب الفضل والسبق في طرح موضوع العتبات طرحا عقلانيا وتنظيمه نظريا وتطبيقيا، وقد كانت الانطلاقة الممنهجة والفعلية مع «جيرار جينيت» بكتابه «عتبات» الذي يعد «أهم دراسة علمية ممنهجة في مقاربة العتبات بصفة عامة، والعنوان بصفة خاصة، لأنها تسترشد بعلم السرد، والمقاربة النصية في شكل أسئلة، ومسائل وتفرض عنده نوعا من التحليل» (جميل حمداوي)، والحق أن عمل «جينيت» هذا، إنما بني على محاولات وإرهاصات سابقة كان لها الفضل في تشكيل كتابه، يلخصها لنا «عبد الرزاق بلال» في:

- بعض الإشارات إلى الموضوع في كتاب «المقدمات» لـ«بورخيص»، إذ أكد على أن الدراسات الأدبية لا زالت تشتكي من نقص يتمثل في عدم ظهور تقنية لدراسة المقدمات.
- تشكيل حلقات دراسية تهتم بموضوع العتبات، كجماعة مجلة «أدب» الفرنسية، وجماعة مجلة «الشعرية»، فقد أصدرت الجماعة الأولى عددا خاصا بالبيانات، ضم دراسات تهتم بتحليل البيانات باعتبارها خطابا، وقاربتها مقاربة لسانية وأيديولوجية، كما صاغت مصطلحات خاصة بموضوع العتبات مثل: Textes lisières وTextes d'escorte، أما جماعة «الشعرية» فقد أصدرت عددا محوره Paratexte، وقد كانت دراسات هذه المجلة أكثر

تطورا لأنها استفادت من تراكم الجماعة السابقة.

- تخصيص بعض الفصول من بعض المؤلفات لمعالجة أشكال العتبات، من حيث بناؤها الفني، والفكري والوظيفي، كمقدمة «جاك دريدا» لكتابه Les dissémination المعنونة بـ Hors livre، التي انصرفت في معظمها إلى الحديث عن المقدمة الفلسفية. (عبد الرزاق بلال: 24 - 25).

كانت هذه أهم الإرهاصات الغربية التي كانت البذرة الأولى في نشوء هذا الحقل المعرفي حديثا، أما في البلاد العربية، فكما هو معلوم، فثقافتنا ثقافة شعرية، وما وصلنا من الشعر القديم لم يكن معنونا حتى، فرغم أن العنوان أهم العتبات النصية، فإن شعراءنا لم يهتموا به، حيث «من النادر أن تحدد هوية القصيدة بعنوان، وإن حدث ذلك، فإن العنوان حينئذ يكون صوتيا، دلاليا، كأن يقال لامية العرب، لامية العجم، سينية البحتري» (عبد الله الغذامي: 261)، وذلك - كما يرى «الغذامي» - أقرب إلى روح الشعر لما يحمله من إشارة صوتية، هي من صميم الصياغة الشعرية، وبالنسبة للمصنفات النثرية الأخرى، فقد كانت عبارة عن مرويات شفوية ينقلها الطلبة عن شيوخهم، وكثيرا ما يلجأ هؤلاء الطلبة إلى تسجيل ما يقول شيوخهم.

ومع مرور الوقت أصبحت التصانيف تحترم بشكل مشروط أو تلقائي ما اجتمع عليه رأي العلماء في أمر التصنيف - كما يقول «عبد الرزاق بلال - وأصبح المؤلفون لا يخرجون عن ما عرف بالرؤوس الثمانية في التأليف التي أوردها «المقريزي» في كتابه المواعظ، إذ قال «اعلم أن عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب، وهي الغرض، والعنوان، والمنفعة، والمرتبة، وصحة الكتاب، ومن أي صناعة هو وكم فيه من أجزاء، وأي أنحاء التعاليم المستعملة فيه» (عبد الرزاق بلال: 28)، وطالما أن السيميائيات

لا تبحث عن الدلالة فقط، بل عن طرق تشكيلها كذلك، فإن الدارس للعنوان يحضر في بنيته ومضامينه للوقوف على طريقة مبدع النص في صنع عنوانه، ولا مناص للدارس هنا من أن يلجأ إلى التأويل، ذلك أن العنوان - حسب «إيكو» - «هو منذ اللحظة الأولى الذي تضعه فيها مفتاح تأويلي» (أحمد قنشوبة: 81)، وترجع أهمية العنوان أيضا إلى كونه «يختصر الكل، ويعطي اللمحة الدالة على النص المغلق، ويصبح نصا مفتوحا على كافة التأويلات» (محمد الصالح خرفي: 149)، ولهذه الأهمية الكبيرة التي يمتاز بها العنوان - يرى «محمد الصالح خرفي» - أن العناوين لا توضع اعتباطا، فكل شيء بمعنى وبحسبان، وكل كلمة لها دلالاتها، بل يعجز الشاعر في بعض الأحيان عن وضع العنوان لقصيدته أو لديوانه، فيلقي به إلى المطبعة، ثم يلحق العنوان به. (محمد الصالح خرفي: 149).

إن المؤسس الأول والفعلي لعلم العنوان هو «ليو هويك» الذي قام «برصد العنونة رصدا سيميوطيقيا من خلال التركيز على بناها ودلالاتها ووظائفها» (جميل حمداوي)، وقد عرفه - كما يقول «جميل حمداوي» - بكونه مجموعة من الدلائل اللسانية، يمكنها أن تثبت في بداية النص من أجل تعيينه، والإشارة إلى مضمونه الجمالي، من أجل جذب الجمهور المقصود.

أما «رولان بارث» - كما يؤكد «حمداوي» - يرى العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميائية تحمل في طياتها قيما أخلاقية، واجتماعية، وإيديولوجية، وهي رسائل مسكوكة مضمنة بعلامات دالة، مشبعة برؤية العالم، يغلب عليها الطابع الإيحائي، لذلك على السيميائيات أن تدرس العناوين الإيحائية الدالة قصد فهم الدلالات التي تزخر بها، لهذا يقول «بارث» «لو قرأت في صحيفة هذا العنوان «يسود بومباي جو من الورع لا يحرم البذخ» فإنني ألتقي بالتأكيد خبرا حرفيا حول المجتمع القرياني،

لكني ألتقط كذلك جملة مشكوكة بكونها توازن للمتعارضات يحيلني إلى رؤية للعالم، هذه ظواهر دائمة، وينبغي الشروع منذ الآن بدراستها على نطاق واسع وارتباطا بمصادر اللسانيات» (جميل حمداوي)، ف»بارث» يهتم بالعنوان، كل هذا الاهتمام كونه مقتنعا بأن مهمة السيميائيات هي البحث عن الخفي والمسكوت عنه، والموحى إليه إيحاء.

نرى في البلاد العربية، أن البحاثة المغاربة كانوا السباقين لدراسة العنوان، فهذا «محمد مفتاح» نراه «يقدم لنا معونة كبرى لضبط وانسجام النص، وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه وهو الذي يحدد هوية القصيدة، فهو (...) بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبقى عليه، غير أنه إما أن يكون طويلا فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه، وإما أن يكون قصيرا، وحينئذ فإنه لا بد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه» (محمد مفتاح: 72).

كما توجد دراسات سيميائية كثيرة تناولت العنوان، ولا مجال لذكرها الآن، وهناك من الدارسين السيميائيين سواء الغربيين أو العرب، ممن تناولوا عناصر من عناصر النص الموازي الأخرى، وخاصة المقدمة والإهداء، وكل هذه الدراسات تحاول الوصول إلى الدلالات المتضمنة في هذه العناصر.

ليس غريبا أن يهتم النقاد والباحثون السيميائيون بموضوع العتبات النصية، ما دامت أبحاثهم تسعى إلى تحليل النصوص تحليلا عميقا، وإلى الإحاطة بها من كل الجوانب، وليس لهم من سبيل للوصول إلى ذلك إلا من خلال المرور بالعتبات، وهل يستطيع الإنسان دخول بيته دون أن تمتطي قدماه عتبة الباب.

المراجع

1. جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة. مجلة عالم الفكر، المجلد 25/ العدد: 03.
2. جميل حمداوي: صورة العنوان في الرواية العربية المعاصرة. www.al-kaldmah.com
3. شراف شناف: هندسة العنوان في ديوان البرزخ والسكين. من كتاب: مجموعة أساتذة. سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر «عبد الله حمادي».
4. عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم.
5. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير.
6. محمد الصالح خرفي: بين ضفتين.
7. محمد مفتاح: دينامية النص - تنظير وإنجاز -.
8. نجاة عرب الشعبة: خصائص البناء النصي في كليلة ودمنة. من مجلة الموقف الأدبي.

المربع السيميائي

Le Carré Sémiotique

يعد «غريماس» من السميائيين الذين اهتموا كثيرا بالأشكال الداخلية لدلالات النصوص خاصة وأن هذه الأخيرة عبارة عن كيانات دلالية قائمة بذاتها لا تحتاج إلى معلومات خارجة عنها، لذلك فقد رأى أن الدراسة التحليلية الدقيقة للنص إنما تتم من خلال مستويين، المستوى السطحي والمستوى العميق الذي نحدد من خلاله البنيات العميقة التي «تحدد الطريقة التي يكون عليها الوجود الأساسي لفرد أو لمجتمع، وبالأحرى وجود الموضوعات السيميائية، فما نعرفه هو أن المكونات الأولية للبنيات العميقة وضع قابل للتحديد» (عبد الحميد بورايو: 230). كما يرى «غريماس» أن المعنى يقوم على أساس اختلافي، وبالتالي فتحديده لا يتم إلا بمقابلته بضده وفق علاقة ثنائية متقابلة، وقد صاغ «غريماس» أفكاره هذه من خلال ما أسماه بالمربع السيميائي.

لقد حاول «غريماس» من خلال هذا الحقل المعرفي أن يربط صريح النص بباطنه، أو بالبنية الدلالية الأصولية فالدلالة الأصولية هي الجوهر الدلالي وعلاقتها بالخطاب هي علاقة توليدية(سمير المرزوقي، جميل شاكر: 122). ومعنى ذلك أن الدلالة لا تستنبط من سطح النص فحسب وإنما لا بد من العودة إلى باطنه.

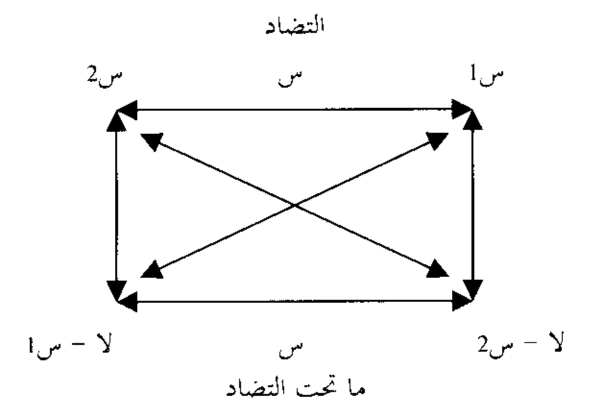
إن علاقة الدلالة بالخطاب هي علاقة توليدية، ذلك أن المعنى

ليس معطى ثابتا بل هو قابل للتغير، فهو رهين ديمومة النص القصصي، لأن تحويل الدلالات مرده إلى تطور الأحداث في إطار زماني ومكاني ما، كما أن النظورات الطارئة على سلم القيم هي الأخرى وليدة هذا الامتداد الزمني والوظائفي، فالمربع السيميائي يعد أهم عنصر يدرس المنهج في البنية العميقة باعتباره حوصلة كل التحليل السيميائي (رابح بومعزة: 101).

يعرف «بورايو» المربع السيميائي فيقول أنه «صياغة منطقية قائمة على نمذجة العلاقات الأولية للدلالة القاعدية التي تتلخص في مقولات، التناقض والتقابل، والتلازم، فهو نموذج توليدي ينظم الدلالة، ويكشف عن آلية إنتاجها عبر ما يسمى بالتركيب الأساسي للمعنى، فهو أداة منهجية تسمح برصد انبثاق المعنى منذ حالاته الأولية، أو شبه الخام وحتى حالاته التركيبية المختلفة أو في الدلالة التأسيسية في مختلف التجليات: الصيغة والفاعلية والوظائفية والخلافية والفضائية» (عبد الحميد بورايو: 232). فالمربع السيميائي بهذا المعنى هو المتحكم في البنية العميقة حين يحدد علاقات التضاد والتناقض المولدة للصراع الدينامي الموجود على سطح النص السردي، إنه ببساطة «التمفصل المنطقي لأية مقولة دلالية» (رشيد بن مالك: 23). إنه يجعل من الدارس السيميائي «لا يكتفي بعملية المزاوجة بين المفاهيم والقيام بالتعارضات السيميائية فقط، بل يجب عليه كذلك أن يقدم نموذجا يسعى إلى الكشف عن منظومة المعنى» (أنور المرتجي: 40 - 41).

يساعد المربع السيميائي على تمثيل العلاقات التي تقوم بين الوحدات اللغوية بهدف إنتاج الدلالات التي يعرضها النص على القراء (رشيد بن مالك: 23).

يمكن التمثيل للمربع السيميائي بالشكل التالي:



وانطلاقا من هذا الشكل يمكننا أن نستنتج العلاقات التي يقوم عليها المربع السيميائي كالآتي:

- **العلاقة التدرجية الشمولية**: وتنطلق هذه العلاقة من السيم إلى المحور الدلالي أو من العنصر إلى المقولة التي تحتويه، وتكون هذه العلاقة بالنظر إلى الشكل بين س1 وس س2، لا - س2 ولا - س ولا - س1.
- **علاقة التناقض**: تقوم بين س1 ولا - س1، لا - س2 وس2، ونلاحظ أنه لا وجود لعنصر ثالث في هذه العلاقة، مما يوضح أنه لا بد من اختيار عنصر من هذين العنصرين، فهذه العلاقة تشبه عملية النفي حيث أن نفي س1 يؤكد لا - س1.
- **علاقة التضاد**: وتقوم بين س1 وس2، حيث أنه لا يمكن أن يتطور س2 إلا بوصفه ضدا لـس1، والعكس صحيح.
- **علاقة التضاد التحتي**: وتوجد بين لا - س2 ولا - س1، وهي مماثلة جدا لعلاقة التضاد الرابطة بين س1 وس2.

تحمل علاقة التناقضات اسم الترسيمة:

أ.ترسيمة للعلاقات الموجودة بين س1 ولا - س1.

ب.ترسيمة العلاقات الموجودة بين س2 ولا - س2.

أما الإشارة فهي المجموعة المؤلفة بين العناصر التي تربطها علاقة تضمن س ولا - س1، س2 ولاس1، المضامين التي تحملها س1 ولا - س2، س2 ولا س1 مطابقة للعلاقة التي تقيمها فيما بينها. (رشيد بن مالك: 25).

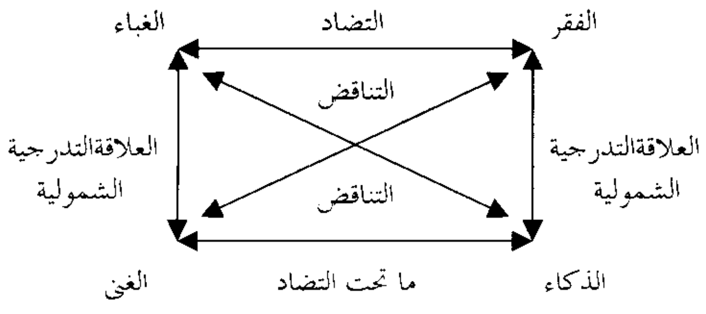
من خلال ما سبق ذكره من علاقات منطقية قائمة بين عناصر المربع نستطيع أن نقول أنها تصب تحت ما يمكن أن يسمى بالمظهر العمودي، الذي يقابله مظهر آخر، هو المظهر المركبي، وهو الذي «يجسد البعد الدينامي للمربع السيميائي اعتمادا على التوازي بين العلاقات المؤسسة للمظهر المركبي الدينامي، فإسقاط العلاقات العمودية على المستوى المركبي يؤدي إلى تحقيق العمليات (*Opération*)، وهي التي تقوم بالاشتغال بعناصر النواة التصنيفية ويتخذ هذا الاشتغال صيغة القواعد الإجرائية التي تكون موجهة» (عبد المجيد نوسي: 148 - 149).

إن منظومة المربع السيميائي ذات الطبيعة المنطقية الدلالية، لذلك «يجب أن ينظر إليها باعتبارها سابقة عن كل استعمال، لأن الأمر سيتعلق بنموذج شكلي Formel سابق عن كل معنى، أي أنها خطاطة تجريدية مشكلة قبل كل استعمال مدلولي، كما أنها خلافية وتعارضية» (أنور المرتجي: 41).

يضيف «المرتجي» أن المربع السيميائي يتصف بخاصية التعميم حيث أنه لا ينطبق على نموذج معرفي دون آخر، بل إنه يمكن تطبيقه على كل المجالات.

ومن أجل أن نعطي مثالا عن هذه المنظومة الدلالية نذكر ما أورده «رابح بومعزة» نقلا عن زميله «جلولي العيد» في دراسة له تتبع فيها مسار حكايات الأطفال وفقا على هذه الحقيقة، وانتهى إلى أن الذين يقومون

بـدور البطولـة يمتـازون بصفـات واحـدة، ويـؤدون أدوارا متشـابهة على نحـو بـدت فيـه تلـك الحكايات كأنها اجترار للمواقف وتكرار للأحداث والسـلوكات، ذلـك أن معظـم تلـك الحكايات لهـا نفس البدايات (طفل يتيم ذكي فقير) كما أنها تملك نفس النهايات (يتغلب الطفل على خصمه ويصبح بذلك غنيا، بعدما تلقى مساعدة خارجية من طرف ما). ويمكن تمثيل هذه العلاقة على الشكل التالي:



فـي الختـام نقـول بحكـم أنه يضبط العلاقـات المنطقية القائمة بين الوحدات الدلالية الكامنة في عمق النص واكتشاف بنية الدلالة العميقة المؤسسـة للنص والمتحكمة في البنية السـطحية، فإن المربع السـيميائي يسمح بإعادة تمثيل معمارية المعنى في نص ما، وتشكل المحتوى.

المراجع

1. أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي.
2. رابح بومعزة: مظاهر إسهام مدرستي باريس والشكلانيين الروس في تطوير السيميائيات السردية. مجلة النص والناص. العدد: 7
3. رشيد بن مالك: قاموس التحليل السيميائي للنصوص (عربي - إنجليزي - فرنسي).
4. سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا.
5. عبد الحميد بورايو: تنظيم المسار السردي في بعض حكايات ألف ليلة وليلة.
6. عبد الحميد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي.

التشاكل والتباين

Isotopies et Paradoxes

من المعروف أن السيميائيات كمشروع نقدي شامل تسعى إلى الكشف عن شبكة العلاقات المترتبة عن الوحدات اللغوية، وما تعمله من دلالات لا متناهية، وبالتالي فالسيميائيات تهدف إلى الوصول إلى معاني النصوص المختلفة، لذلك فهي تستخدم وسائل وإجراءات من أجل بلوغ هدفها، ولعل من أهم تلك ما يسمى بمفهوم «التشاكل» لما «يمتلكه من قدرة على تجميع الرموز المبثوثة على امتداد نسوج النص المتوارية، وإعادة تفكيكها» (خيرة حمر العين: 170).

إن «التشاكل» في المفهوم السيميائي الغربي آت في أصل الوضع من جذرين يونانيين، أحدهما هو (Isos) ومعناه يساوي أو مساوي، والآخر هو (Topos)، ومعناه المكان، فقيل Isotopies، فكأن هذه التركيبة تعني المكان المتساوي، أو تساوي المكان، ومع مرور الوقت أصبح هذا المصطلح يطلق توسعا على الحال في المكان، من باب التماس علاقة المجاورة، أو علاقة الحالية ذاتها؛ أي في مكان الكلام، كأنهم يريدون به كل ما استوى من المقومات الظاهرة المعنى، والباطنية المتجسدة في التعبير، أو في الصياغة الواردة في نسج الكلام، متشابهة أو متماثلة، أو متقاربة على نحو ما، مورفولوجيا، أو نحويا، أو إيقاعيا، أو تراكيبا، أو معنويا، عبر شبكة الاستدلالات والتباينات، بحكم علاقة سياقية تحدد موقع الدلالة(جاب الله أحمد: 94). وقد أجمعت كل الدراسات الغربية والعربية الحديثة أن المصطلح وارد عن «جوليان غريماس»، فهو «أول من نقل مفهوم التشاكل من

ميدان الفيزياء إلى ميدان اللسانيات» (محمد مفتاح 19)، وقد شاع هذا المصطلح بعدما نقله «غريماس» إلى ميدان الدراسات اللغوية شيوعا كبيرا بين كل الدارسين الذين تلقفوه، وسلموا بوجاهته كمفهوم إجرائي في كل تحليل نقدي. ولئن كان «غريماس» صاحب السبق لتبني هذا المصطلح في الدراسات اللغوية، فإننا لا نعدم وجود بعض المحاولات السابقة من طرف بلاغيين حاموا حول المفهوم دون أن يلامسوا جوهره ولبه، ففي تراثنا البلاغي القديم كان ينظر إلى هذه المسألة «لا على أساس أنها ظاهرة أسلوبية كلية، ولكن من حيث هي جزئيات وأطراف مشتتة، تحت مصطلحات مختلفة، أهمها: الطباق، والمقابلة، واللف والنشر، والجمع» (جاب الله أحمد: 94)، وهذا هو شأن تراثنا النقدي والبلاغي القديم، لامس كل شيء دون أن يصل إلى جوهر مدى التشابه الكبير بين المفهوم العربي والمفهوم الغربي والمثال عن العلامة «عمر بن مسعود بن ساعد المنذري» ورغم أنه طويل بعض الشيء، إلا أننا نرى أن إيراده كاملا كما أوردته الباحثة أمر لا بد منه، يقول هذا العلامة «واعلم أن الأشياء المتشابكة على ثلاث مراتب: أحدهما أن تكون متشاكلة في الكيفيتين أعني الفاعلة والمنفعلة معا كالحار اليابس مع الحار اليابس، وهذا أقوى أنواع المشاكلة وثانيهما أن تكون متشاكلة في الفاعلتين فقط مثل الحار الرطب، والحار اليابس، وثالثهما أن تكون متشاكلة في المنفعلتين فقط مثل اليابس الحار، واليابس البارد، وهذه المرتبة دون المرتبة الثانية لأن المنفعل يكون أضعف في الفاعل، وأما الأشياء المتقابلة أيضا على ثلاث مراتب، فالأولى متقابلة في الكيفيتين معا مثل الحار اليابس، والبارد الرطب، والثانية وهي أوسطها، أن تكون متقابلة في الفاعلتين مثل الحار الرطب، وأدناها أن تكون متقابلة في المنفعلتين معا مثل الحار اليابس والحار الرطب، والبارد اليابس، والبارد الرطب»

(خيرة حمر العين: 170 - 171). إن المتفحص لهذا النص يستنتج أن صاحبه إنما كان يتحدث عن المترادفات اللغوية في إطار ما كان يسمى قديما مرادفا، ونظيرا وتشبيها، وعن التضادات ومستوياتها في إطار ما كان يسمى الطباق والمقابلة، ورغم أن هذه النظرة جزئية إلا أننا نراها أكثر منطقية وعقلانية، وأنها لو أحيطت باهتمام أكبر، وتأمل عميق لأصبحت إجراء نقديا معتمدا في ميدان سيمياء التشاكل المعروفة اليوم.

نعود إلى مصطلح «التشاكل» كما ظهر بمفهومه الحديث عند «غريماس»، لنجد أن هذا الأخير قد قصره على تشاكل المضمون فقط، ليأتي بعده «راستي» (Rastier)، ويعمل على تعميمه ليشمل التعبير والمضمون معا، أي أن «التشاكل يصبح متنوعا تنوع مكونات الخطاب، بمعنى أن هناك تشاكلا صوتيا، وتشاكلا نبريا، وإيقاعيا، وتشاكلا منطقا، وتشاكلا معنويا» (محمد مفتاح: 19 - 20)، ومن هنا نستنتج أن نظرة «راستي» كانت أشمل بكثير من نظرة «غريماس» التي كانت قاصرة جدا، ويرى «محمد مفتاح» أن نفس النظرة التعميمية التي تبناها «راستي»، قد تبنتها جماعة «M» كذلك «بلاغة الشعر». إنه مما لا شك فيه أن هذا التطور والاختلاف في النظرة إلى التشاكل يؤدي إلى اختلاف تعاريفه، فعند «غريماس» نجده يعني: «مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية (أي المقومات) التي تجعل قراءة متشاكلة للحكاية، كما نتجت عن قراءات جزئية للأقوال بعد حل إبهامها، هذا الحل نفسه موجه بالبحث عن القراءة المنسجمة» (محمد مفتاح 20). إن الملاحظ على تعريف «غريماس» هذا أنه قد قصره على الجانب المعنوي، ولهذا السبب اعترض عليه «محمد مفتاح»، وقال بأن هذا اضطراب مصطلحي، إذ أن التشاكل من وجهة «غريماس» هذه إنما يعني فقط تشاكل المعنى الذي عبر عنه بـ«المقومات المعنوية»، كما

أنـه اقتصـر علـى الحكايـة، في حين أن التشـاكل موجود وملاصق لكل تركيب لغوي.

إن «راستي»، ومحاولة منه لتوسيع مفهوم التشاكل قال بأنه «كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت» (محمد مفتاح 21)، وهوتعريف - كما نرى - أكثر توسيعا من التعريف الذي وضعه «غريماس»، حيث أنه أضاف عناصر أخرى، فهو وإن كان يقر بأن التشاكل لا يحصل إلا من تعدد الوحدات اللغوية المختلفة، التي تنتج عن تباين هذه الوحدات، مما يبيـن أن التشـاكل والتبايـن لا يمكـن فصـل أحدهمـا عن الآخر، فإنـه وسـع مفهـوم التشـاكل حينمـا لـم يقصره علـى الجانب المعنوي فقط. أما جماعة «M»، فإنها قد حددت مفهومها للتشاكل فيما يلي: «تكـرار مقنـن لوحـدات الدال نفسـها (ظاهـرة أو غير ظاهرة)، صوتية أو كتابية، أو تكرار لنفس البنيات التركيبية (عميقة أو سـطحية) على مدى امتداد قول» (محمد مفتاح: 21)، وهذا التعريف أكثر توسعا من التعريفيـن السـابقين، مـراع لعنصـر جوهـري، ألا وهو التعبير، كما أنه أخذ في الاعتبار الشـرط الإيجابـي في تعريفه للتراكم اللغوي - كما يقـول «محمـد مفتـاح» - وهـو لـم يكن مثـل «غريماس» الذي لم يعر الانتباه إلى الشرط السلبـي، لأن العلامات التركيبية لا تستطيع أن تضع مقومـات متعارضـة فـي علاقـة تحديدية، كالمسـاواة والجمل)، بل إن هذه الجماعة وضعت في اعتبارها كلا من القاعدة المعنوية والقاعدة التركيبيـة المنطقيـة. يضـرب لنـا «محمد مفتاح» أمثلة يوضح لها زاوية الاختلاف بين هذه المدرسة وبين «غريماس»:

- الليل هو النهار: فيه تشاكل عند «غريماس»، لاحتوائه على مقوم جامـع بينهمـا، وهـو قيـاس الزمان، ولا تشـاكل فيه عند الجماعة للتناقض التركيبـي المنطقي.
- الماء يجري: فيه تشاكل ناتج عن تراكم مقومي، وهو الميوعة.

- الماء يشرب: ليس فيه تشاكل نظرا للتناقض الموجود بين عناصر الجمل: اللاحي/ الحي. وتوضيح ذلك أن – الماء: مائع، ليس له لون، ولا رائحة، ولا طعم، يكون صافيا...
- يجري: ينتقل بالحركة باعتماد رجلين أو ساقين، دون مفارقة الأرض.

ورغم التباعد بين الموضوع (الماء) والمجمول (يجري)، مما قد يحدث توترا لدى المتلقي في البداية، مع ذلك فقد صح الاسناد لأن مقوما واحدا متراكما يتشاكل بينهما، وهو قبول الماء للتنقل والحركة، وأما «الماء يشرب»، فإن الحمل فيه لا يصح لانعدام أي مقوم يجمع بين الموضوع والمحمول.

- وقولنا مثلا: الثلج أسود: تركيب لا تشاكل فيه بالنسبة للجماعة، لأن موضوعه (الثلج) ومحموله (السواد) لا ينتميان إلى نفس المجال، في حين إذا قلنا: الثلج ليس أسودا فإن هذا التركيب يصح لانتفاء التناقض.

وقد أعطت الجماعة «شرطين ضروريين و(كافيين) لوجود التشاكل وهما:

1. التراكم المعنوي لرفع إبهام القول.
2. صحة القواعد التركيبية المنطقية بما فيها من مساواة وحمل» (محمد مفتاح: 23- 24).

إننا إذا ما نظرنا إلى هذين الشرطين اللذين حددتهما الجماعة لصحة التشاكل، نجد أنها قد ألغت من اهتمامها التعبير الأدبي الفتوت، والقابل لأي تركيب دلالي مصوغ في تركيب لغوي صحيح، فقولنا «الماء يشرب» أو «الثلج أسود»، يقبلهما التعبير الأدبي، ومن حق أي شاعر أو أديب أن يقول ما يشاء، وليس من حق أحد أن يحاكمه.

إن الخطاب الشعري خطاب متمرد، لذلك فشروط الجماعة لا يمكن أن تنطبق عليه، بل إن هذه الشروط لا تتعدى الخطاب العلمي. هذا النقد الذي يوجهه أي مطلع على رأي هذه الجماعة، نفسه الذي قدمه «محمد مفتاح» ولذلك نراه يقترح تعريفا آخر للتشاكل، حين يقول أنه «تنمية لنواة معنوية سلبيا أو إيجابيا بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية، وتركيبية، ومعنوية، وتداولية، ضمانا لانسجام الرسالة» (محمد مفتاح: 25).

إن «محمد مفتاح» أراد أن يكون أكثر إلماما بمفهوم التشاكل، فبنى تعريفه له اعتمادا على آراء كل من «غريماس» و«راستي» وجماعة «M»، بالإضافة إلى سد الثغرات التي وقعوا فيها هؤلاء، فكان تعريفه أكثر معقولية، وأكثر شمولا خاصة عندما أضاف عنصر التداولية؛ أي مراعاة علاقة المتكلم بالمتلقي، وبالسياق وباللغة، أو بتعبير بلاغيينا القدماء مراعاة مقتضى الحال. بناء على مفهوم «مفتاح» للتشاكل، يمكننا أن نستشف ثلاثة أنواع من التشاكلات:

أ. **تشاكل التعبير**: ويكون في الغالب في صورته التركيبية النحوية. هذه الصورة التي تحمل - كما تراها «خيرة حمر العين» - بالإضافة إلى وظيفتها الشعرية، والجمالية، وظيفة إبلاغية.

ب. **تشاكل المعنى**: حيث يكون التركيز على المشترك الدلالي لكل من المحمول والموضوع، وهذا هو التشاكل الذي يسميه «مفتاح» تشاكل الرسالة، ويجعل فاعليته الدلالية كامنة في فاعليته التواصلية، ويشكل رسالة قصدية إفهامية، مما يجعل هذا النوع عاملا أساسيا في ضمان وحدة الخطاب، وفي تصور الناقد أن التشاكلات المعنوية غالبا ما تكون مبثوثة عبر انتشار الملفوظ، فما يظهر في التشبيه بوضوح، قد لا يظهر كذلك في الاستعارة.

ج. **تشاكل الإيقاع**: ويمكن تقسيمه إلى ثلاثة أقسام:

1. تشاكل الصوت: من خلال القيمة التعبيرية للصوت.
2. تشاكل الكلمة: من حيث سيميائية التقارب، التباعد، التكرار.
3. اللعب بالكلمة، بالاشتقاق، والإبدال، والتقليب، والتغيير. (خيرة حمر العين: 174 - 175).

ولتجسيد هذه الآراء النظرية تطبيقيا، اتخذ «محمد مفتاح» من رائية «ابن عبدون» مثالا على ذلك، وقد كانت فعلا قصيدة تحتوي على كل أنواع التشاكل. ويرى «مفتاح» أنه لا بد من مراعاة الجانب الإيحائي للخطاب الشعري، وذلك من خلال مراعاة تعالق كل العناصر السابقة (أنواع التشاكلات) التي تكثف من حضور الجوهر الدلالي لفهم العمل الإبداعي الخلاق. لهذا السبب فإن «سيميائية التشاكل لا تفصل عناصر النص، وإنما تصهرها في وحدة تركيبية تظهر من خلالها البنيات المخفية لمجمل التشاكلات التي تتماهى ولغة الشاعر الاختراقية» (خيرة حمر العين: 175). وقريبا من هذه النظرة إلى التشاكل يبني «عبد الملك مرتاض» نظرته إلى مفهوم التشاكل، حيث يعرفه بأنه «تشابك لعلاقات دلالية عبر وحدة ألسنية، إما بالتكرار، أو بالتماثل، أو بالتعارض سطحا، وعمقا، وسلبا وإيجابا» (خيرة حمر العين: 183).

إن الملاحظ على تعريف «مرتاض» هذا، أنه هو الآخر مستقى من المفهوم الغربي، لكنه اختلف في بعض الوجوه عن تعريف ومفهوم «محمد مفتاح» في نقاط تجملها «خيرة حمر العين» في:

- عنصر التداولية، الذي لا نجد له ذكرا لدى «عبد الملك مرتاض»، على عكس «محمد مفتاح».
- التشاكل الصوتي والإيقاعي يشكل حضوره القوي، ويمثل جانبا عميقا في تشكيل الدلالة عند «مفتاح» في حين لا وجود لذلك -

إلا نادرا – عند «عبد الملك مرتاض».

- يقارب «مرتاض» التشاكل – «التباين» – من جانب يطلق عليه زاوية «الانحصار – الانتشار» ويسعى من خلاله إلى الانتقال به من مستوى الأداة إلى مستوى الإجراء.
- يرصد جملة من التشاكلات المتنوعة، ويطلق عليها اصطلاحات معينة مثل: التشاكل المعنوي – التلاؤمي – الانتشاري – الاحتيازي – المورفولوجي – الخبري – الانشائي...
- كما (مرتاض) تحدث عن إمكانية فصل التشاكل عن التباين، ففي المثال التالي «أن الضوء؟ شبح امرأة ظل ينادي وجهي، من خلف الليل» يعد «مرتاض»: الضوء/ الليل، يخفي ويبطن (خيرة حمر العين: 184).

ونجد «عبد الملك مرتاض» يقترح نموذجا، يعتبره صالحا لكل ممارسة سيميائية تتبنى المغايرة والاختلاف، يطلق على هذا النموذج «التشاكل الاحتيازي»، ويقول: «بأنه لا ينبغي له أن يكون غريبا، حيث إنما هو آت من حاز، يحوز الشيء، إذا امتلكه، وآل إليه، فيكون الاحتياز هنا مرادفا للامتلاك، هذا لغة، أما من حيث المفهوم الاصطلاحي، فإن الاحتياز يقوم على النزعة الذاتية التي تجسدها الأنا المفترسة في النفس البشرية» (خيرة حمر العين: 185).

ويؤكد «مرتاض» أن هذا الإجراء من شأنه أن يكشف عن مغاليق النصوص وفك رموزها، ويرى أنه ليس من المستبعد أن يصير هذا المصطلح (الاحتياز) فرعا من فروع المشاكلة فيما بعد.

وما يمكن قوله أخيرا أن التشاكل والتباين مفهوم حديث جدا، تبناه كل السيميائيين في تحليلاتهم لأنواع الخطابات، لأنه بواسطته يحصل الفهم الموحد للنص، وهو الضامن لانسجام أجزائه وارتباطها، كما أنه المولد لتراكم تعبيري ومضموني تحتمه طبيعة اللغة والكلام،

إنه استراتيجية تحليلية تفك الكثير من عناصر الغموض التي تكتسي النصوص، خاصة منها الأدبية، المتميزة بالإيحاء والجنوح العاطفي الكبير.

المراجع

1. جاب الله أحمد: مداخلة بعنوان «التشاكل والتباين في لامية العرب». من مجلة: السيمياء والنص الأدبي: محاضرات الملتقى الوطني 15 - 16 أفريل 2002.
2. خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي.
3. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص).

القيمة المهيمنة

La Dominante

ما الأدب؟ سؤال تناولته مختلف الدراسات النقدية لأهميته في التفريق بين النصوص الأدبية والنصوص غير الأدبية وقد وضعت له تعاريف عدة، ونظرا لتشعب مدلولاته فقد رأت البلغارية «جوليا كريستيفا» أنه من الأفضل أن يستبدل مصطلح الأدب بمصطلح «الممارسة الدلالية»: «نظرا لأن نسق الأدب يعود إلى مرحلة تاريخية، المرتبطة بمجتمع معين والإيديولوجية السائدة فيه» (أنور المرتجي: 23). ولتجاوز العوامل الخارجية في النظرة إلى الأدب فقد وجدت أبحاث ودراسات تجعل من موضوع الأدب قضية مركزية في النظرية الأدبية، وقد كان للشكلانيين الروس فضل الأسبقية في ذلك، وكان منطلقهم محاولة تمييز الأدب عن باقي الممارسات الدلالية الأخرى، مستندين في ذلك إلى وظائف اللغة كما حددها «بوهلر» والتي قسمها إلى ثلاثة أقسام هي: الوظيفة (التعبيرية - النداء - التمثيل)، وهكذا يصير الأدب ليس كلاما عاديا أي أنه لا يحيل إلى شيء خارجي «بقدر ما يتمحور حول مادته مؤكدا كثافة اللغة الشعرية» (أنور المرتجي 11). وموضوع الأدب حسب «رومان جاكبسون» ليس هو الأدب في حد ذاته وإنما هو الأدبية وهي الشيء الذي يجعل من عمل ما عملا أدبيا، ويرى «جاكبسون» أن الذي يميز النصوص الأدبية وهي الشيء الذي يجعل من عمل ما عملا أدبيا، ويرى «جاكبسون» أن الذي يميز النصوص الأدبية هو البويتيقا؛ أي علم الأدبية ومن أجل تحديد موضوعها يقوم بتقسيم العملية

التواصلية إلى ستة عناصر، كل عنصر تقابله وظيفة محددة حيث أن التركيز على عنصر معين يولدنا وظيفة معينة، فعند التركيز على عنصر السياق تنتج لنا الوظيفة المرجعية، أما تركيزنا على المرسل فيعطينا الوظيفة الانفعالية، في حين أن إلقاء الضوء على عنصر الإرسالية يمدنا بالوظيفة الشعرية، وعندما تكون الأنظار موجهة إلى عنصر المتلقي فإن الوظيفة الناتجة حينذاك هي الوظيفة الإفهامية أو ما تسمى أيضا بالمعرفية، هذا وعندما نركز على الاتصال فإن الوظيفة المتولدة هي الوظيفة اللغوية أو الانتباهية، وتنتج الوظيفة الميثالغوية أخيرا عند التركيز على عنصر السنن. ولأن الشكلانيين يبحثون في خصوصية العمل الأدبي، ويحاولون أن يبينوا الفارق بينه وبين النصوص غير الأدبية ويركزون على الخاصية المميزة فيه، فإنهم آثروا أن يسموا بالمخصصين.

والأثر الأدبي عند «جاكبسون» لا يمكن تعريفه أو وصفه إلا باعتباره كما يقول: «إبلاغ لغوي تكون فيه الوظيفة اللغوية مهيمنة» (أنور المرتجي: 27).

أما عن الأسباب التي جعلت الشكلانيين الروس يبحثون في موضوع الأدبية ثم من بعدها القيمة المهيمنة، فهي الصعوبات التي تعترض الباحث أثناء دراسته للعمل الأدبي، ويحصرها «تينيانوف» في صعوبتين، الأولى: ما يتعلق بمادته التي تنعتها بأسماء مثل: كلام – كلمة، والثانية: ما تتصل بمبدأ بناء هذا الفن وإن كنا في الصعوبة الأولى، ونراعي الخاصية المتصلة بدور ومصير المادة اللغوية، وأن عنصرا يمكن أن يرتقي على حساب عناصر أخرى، فإنه في الصعوبة الثانية لا بد من مراعاة «أن وحدة الأثر الأدبي ليست كيانا تناظريا مغلقا بل تكامل ديناميكي، له جريانه الخاص، إن عناصره لا ترتبط فيما بينها بعلاقة تساوي أو إضافة إنما بعلاقة الترابط والتكامل الديناميكية»

(يوري تينيانوف: 77)؛ أي أن العمل الأدبي عمل خاضع لآلية التطور والنمو، وليس عملا ثابتا، فالوسائل الأدبية ليست «من قبل القطع الثابتة الجاهزة التي يمكن للمرء أن يحركها كما يشاء داخل اللعبة الأدبية: ذلك لأن قدرة هذه الوسائل ومعناها يتغيران بتغير الزمان والسياق» (رامان سلدن: 35). ومن الأكيد أن تغير الوسائل الأدبية وتحركها، بل وتفاعلها في كل مرة لن تكون متعادلة الدرجة أو المنزلة بل إن النتيجة الحتمية لهذا التطور وهذا التفاعل هو «ارتقاء مجموعة من العوامل على حساب مجموعة أخرى، إن العامل المرتقى يغير العوامل التي تغدو تابعة له» (يوري تنيانوف: 78). وهكذا يحدد «تينيانوف» مفهوم القيمة المهيمنة الذي رآه مرتبطا بمفهوم البناء، أما «جكبسون» ففي تحديده لمفهوم القيمة المهيمنة تحدث عن مميزات المراحل الثلاثة، الأولى للبحث الشكلاني والتي رآها تتميز بما يلي:

- تحليل الخصائص الصوتية لأثر أدبي.
- مشاكل الدلالة في إطار نظرية الشكل.
- إدماج الصوت والمعنى في رحم كل غير منقسم. (جاكبسون: 81).

ومفهوم القيمة المهيمنة إنما تبلور خلال المرحلة الأخيرة، حيث كان أكثر المفاهيم الشكلانية جوهرية وصياغة وإنتاجا، ويعرف «جاكبسون» القيمة المهيمنة باعتبارها «عنصرا بؤريا *focal* للأثر الأدبي، إنها تحكم وتحد وتغير العناصر الأخرى كما أنها تضمن تلاحم البنية» (جاكبسون: 81).

وقد يتبادر إلى الذهن أن مفهوم القيمة المهيمنة مقابل لنظرية الفن التي حاربوها عند مناقشتهم لمفهوم السنكروني والدياكروني في كتابهم «مشاكل الدراسات الأدبية واللسانية»، خاصة في مقالة «جاكبسون» التي عنونت بـ: «اختزال العمل الأدبي ومطابقته

بالمكون السياسي والإيديولوجي، فهذا العمل مرفوض حتى من طرف الماركسيين (ماركس إنجلس، لينين وماو) بأنه لا يراعي خصوصية العمل الأدبي باعتباره فضاء مستقلا» (أنور المرتجي: 28). ولعل ما يؤكد لنا أكثر أن الماركسيين قد أشاروا إلى ضرورة استيعاب القيمة المهيمنة، هو حديث «ماركس» عن الملحمة إذ نجده يقول «ليست هناك صعوبة في إدراك أن الفن الإغريقي والملاحم ترتبط بأشكال محددة من أشكال التطور الاجتماعي ولكن الصعب مما هو تحديد السبب الذي يجعل من ذلك الفن مصرا للمتعة الجمالية حتى اليوم، بل ويجعله من بعض الوجوه معيارا ونموذجا يصعب الوصول إليه» (أنور المرتجي: 28). إن حديث «ماركس» يوحي لنا بوضوح استيعابه لمفهوم القيمة المهيمنة الذي يضمنه حديثه هذا، حيث أن الملاحم الإغريقية إنما ترتبط في تطورها بتطور المجتمعات، أما السبب الذي جعل من هذه الملاحم مصدرا للمتعة الجمالية على مر العصور فهي القيمة المهيمنة التي تتضمنها، إذ أنها تتوفر على لمسة أدبية راقية، استطاعت أن تكون قيمة مهيمنة على عناصر البناء الأخرى.

إن أبحاث مثل هذه هو ما جعل الشكلانيون يدركون منذ البداية أنه «في العمل الأدبي هناك مجموعة من القيم أو العوامل التي تحكم بشكل من الأشكال بناء العمل لتغطية ماهيته وخصائصه النوعية» (محمود العشيري: 41). وهذه العوامل ليست على درجة واحدة من الأهمية في كل الأعمال الأدبية، بل عن كل نوع يميزه عامل محدد يكسبه نوعية فالخصيصة النوعية للغة الشعرية هي بداية «خصائصها العروضية أي شكلها كشعر» (جاكبسون: 81). وهذه النظرة الشكلية إلى النصوص الأدبية جعلت الشكليين «يلزمون أنفسهم بالرفض المطلق للمضمون، بل أصبحوا قادرين على إدماج مبدئهم الرئيسي بمبدأ التغريب في صميم نظريتهم، أي أنهم بدلا من أن يضطروا إلى

الحديث عما يقوم به الأدب من تغريب للواقع، أصبحوا قادرين على الإشارة إلى ما يقوم به الأدب من تغريب لنفسه» (رامان سلدن: 35)؛ أي أن الشكلانيين الروس استطاعوا الانفلات من النظرة المعيارية للأشياء إلى النظرة العلمية التي تبعث على اهتمامها كل الظروف الخارجية الأخرى، والتركيز فقط على العناصر الداخلية التي تحكم علم الدارس النظرة الوصفية الدقيقة.

نعود إلى الحديث عن الخاصية التي يمتاز بها كل أثر أدبي، وبالضبط إلى ما كنا ذكرناه عن الشعر وما يميزه من خطاطة عروضية تجعل منه شعرا، ولكن ما لا يغيب عنا هو أن الشعر يبقى شعرا، ومع ذلك يهيمن عنصر لساني نوعي آخر على شكل شعري معين ويعمل «شكل قسري لا راد له، يمارس بصورة مباشرة تأثيره على العناصر الأخرى» (جاكبسون: 81). ويضرب «جاكبسون» مثالا على هيمنة عنصر من العناصر الفنية على العناصر الأخرى في حقبة معينة بالشعر التشيكي للقرن الرابع عشر، «إذ لم تكن العلامة الملازمة للشعر هي الخطاطة المقطعية *Syllabique* بل القافية، بحيث وجدت قصائد ذات عدد غير متساو من المقاطع حسب الأسطر سميت أشعارا دون قياس، بينما لم تكن الأشعار التي ليست لها قواف مقبولة حينذاك، وعلى العكس من ذلك فالقافية في الشعر التشيكي للنصف الثاني من القرن التاسع عشر كانت نسقا اختياريا، بينما كانت الخطاطة المقطعية عنصرا إجباريا لا رجعة فيه وبدونه لم يكن الشعر شعرا». (جاكبسون: 81 - 82). وهو الشيء نفسه الذي نجده عند العرب، حيث لم يكن قديما يقبل كشكل من الأشكال الشعرية الخارجة عن قواعد الخليل العروضية، أما الآن فقد هيمن الشعر الحر هيمنة كبيرة ولم تعد بحور الخليل ذات أهمية تذكر.

وهذا هو الشأن مع الأنواع الأدبية الأخرى، إذ أن نموها وتطورها

محكوم برقي عنصر من العناصر الفنية على أخرى، ففي كل مرة تتراجع قيم أو عناصر فاسحة المجال لقيمة واحدة لتحتل الصدارة والهيمنة، وتكون العناصر الأخرى ثانوية تابعة لهذه القيمة المرتقبة أو المهيمنة، فما يعتبر من زاوية النظام القديم ضئيل القيمة أو ناقصا، أو قد يحكم عليه بالزيغ والخطأ - كما يؤكد «جاكبسون» - قد يصبح أو يتبنى في أفق نظام جديد كقيمة إيجابية، ويعطي «جاكبسون» مثالا على ذلك بالشاعرين الغنائيين: «تيوتشيف» Tieutchev و«فيث» Fet اللذين ينتميان للحقبة الأخيرة من تاريخ الرومانتيكية الروسية، فقد هوجما من ذوي النفاذ الواقعيين بسبب أخطائهما أو تخريطهما المزعوم وعندما نشر «تورغنيف» أشعارهما قام بتصحيح إيقاعاتهما لتجويدها وجعلها ملائمة للقاعدة السائدة، إلا أنه في عصرنا هذا أعيد الاعتبار للصيغ الأصلية، وفهم من تلك الأشعار أنها كانت بمثابة خطوات أولى في اتجاه مفهوم جديد للشكل الشعري. (رومان جاكبسون: 86- 87).

إن مثل هذه النظرة إلى الأعمال الأدبية وإلى الفن بصفة عامة قد جعل الشكلانيين يحتلون الصدارة في إقامة جسر بين المنهج التاريخي الزمني، والمنهج التزامني ذي القطع العرصاتي، وكان لهم الفضل في البرهنة بوضوح على أن التبدل والتطور ليسا فقط قولا تاريخيا، بل إن التغير هو أيضا «واقعة تزامنية معاشة بصورة مباشرة وقيمة ملازمة» (جاكبسون 87).

إن الشكلانيين و«جاكبسون» بصفة خاصة من خلال أعماله قد أكد الطابع غير الأدبي للتقنية الفنية، حيث أن القول بالعنصر المهيمن وشرح سيرورته، وكذلك القول بفكرة التغريب كل هذا يتضمن معنى التغير والتطور التاريخي وبالتالي فهذه الأفكار القائلة بديناميكية الشكل الأدبي قد «أتاح للشكليين سبيلا نافعا لتفسير التاريخ الأدبي على نحو غدت معه الأشكال الأدبية لا تتغير أو تتطور بطريقة عشوائية

بل نتيجة تغير العنصر المهيمن نفسه، فثمة تحول دائم في العلاقات المتبادلة بين العناصر المختلفة للنسق الشعري» (رامان سلدن: 36).

ويقدم «جابر عصفور» مثالا شعريا يوضح فيه هيمنة عنصر من عناصر النسق على غيره، وهو أبياتا كتبها «ألكسندر بوب» في التهكم من شخصية العاكف على الكتب القديمة، فقد كان يعول على هيمنة قيم الوضوح النثري لتعينه على تحقيق غرضه، يقول «بوب»:

من هو المحني في صومعته
ذو الوجه الجهم الذي تعلوه غبرة الكتب
عيناي تتمليان العالم علامة
الذي يقتات مزق ورق الكتابة، ويدعو السيد دودة الكتب

«إن هذا الأسلوب الفكاهي - كما نعتبره نحن اليوم - كان يستخدمه «إدموند سبنسر» في عصر سابق دون أن يوحي بأية نبرة ساخرة، أي أن تغير العنصر المهيمن لا يمارس تأثيره داخل نصوص أدبية بعينها فحسب بل داخل عصور أدبية معينة أيضا» (رامان سلدن: 37).

في الختام نقول أن ما جاء به الشكلانيون الروس من أفكار حول القيمة المهيمنة قد تطور فيما بعد وتبنته كل المدارس النقدية اللاحقة، من بنيوية وما بعدها، كالسيميائيات ونظرية التلقي، وذلك لأهمية هذا المفهوم في تحديد الآثار الأدبية وتبيان خصوصية كل نوع من الأنواع الأخرى.

المراجع

1. أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبـي.
2. رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة.
3. رومان جاكبسون: القيمة المهيمنة. من كتاب: مجموعة مؤلفين: نصوص الشكلانيين الروس.
4. محمـود العشـيري: الاتجاهـات النقديـة والأدبيـة الحديثة - دليل الناقد العام -.
5. يوري تينيانوف: فهم البناء. من كتاب: مجموعة مؤلفين: نصوص الشكلانيين الروس.

السيميائيات والفلسفة

Sémiotique et Philosophie

يجمع كل الدارسين أن السيميائيات هي ملتقى العلوم المختلفة، لهذا عرفت بتنوع وجهات نظرها، بل بمتناقضاتها الدائمة والمستمرة، فهي ليست تيارا واحدا منسجما وليست فكرة معزولة «كما أنها ليست نظرية جاهزة محددة من خلال مفاهيم موحَدة وموحِدة، بل على العكس من ذلك، حالة وعي معرفي عرف بامتداداته في حقول معرفية متعددة، فالسيميائيات في نهاية ليست سوى تساؤلات تخص الطريقة التي ينتج بها الإنسان سلوكاته؛ أي معانيه، وهي أيضا الطريقة التي يستهلك بها هذه المعاني» (سعيد بنكراد).

وهي من هذا المنظور، قريبة جدا من الفلسفة؛ هذا النشاط المعرفي ذي الجذور التاريخية القديمة جدا، فما هي نقاط الالتقاء بينهما يا ترى؟ وما هي نقاط الاختلاف أيضا؟.

من المعروف عن الفلسفة أنها علم يبحث في جوهر الوجود، ومنطلقها هو الشك في كل شيء، وقد بدأت في بلاد اليونان، ومؤرخو الفلسفة متفقون على أنها بدأت بمجهودات الحكماء السبعة، وأولهم «طاليس»، أما الأسلوب الذي تعالج به الفلسفة موضوعاتها فهو أسلوب أو منهج عقلي برهاني منطقي صارم؛ ذلك أن الفيلسوف لا يقف موقفا ولا يقرر تقريرا دون أن يصحبه ببراهين عقلية منطقية تسلم بها جميع العقول، وهي لا تفتأ تطرح الأسئلة دون الاقتناع بأي جواب، فالسؤال والشك ملازمان للفلسفة ملازمة قوية، بل إنهما لبها وجوهرها.

كما لا يوجد علم من العلوم الحديثة إلا وكان للفلسفة دور كبير في تكوينه، وبلورة مفاهيمه، ما دام يوجد اتفاق على أن السؤال أصل المعرفة، لهذا فإننا لو بحثنا في تاريخ السيميائيات، فإننا سنكتشف أن التأمل في العلامة قد نشأ فلسفيا «لا عن قصد المعرفة، بل عن قصد التشكيك في المعرفة، حيث بدأ الإغريق التأمل المنظم في العلامة في المدرسة المسماة بالشكية *Scpticism*» (فريال غزول: 09). وكل المدارس التي تناولت موضوع العلامات كانت ذات منطلقات فلسفية كالرواقية التي كان أصحابها أول من قال بأن «للعلامة دالا ومدلولا، وارتكزت السيميائيات المعاصرة على اكتشافاتهم الأولى» (رشيد بن مالك: 21)، أما أول من استعمل مصطلح «سيميوتيك» semiotics فهو الفيلسوف الإنجليزي «جون لوك»، وذلك ضمن أبحاثه الفلسفية، حيث كان يعني به «العلم الذي يهتم بدراسة الطرق والوسائط التي يحصل من خلالها على معرفة نظام الفلسفة والأخلاق، وتوصيل معرفتهما» (رشيد بن مالك: 22)، وكذلك كان التعامل مع العلامة فلسفيا مع «لايبنتز» و«هوسرل»، وفلاسفة اللغة الآخرين، سواء في الغرب أو في البلاد العربية.

أما السيميائيات الحديثة، والتي تأسست مع كل من «سوسير» الأوربي، و«بورس» الأمريكي، فقد كانت منطلقاتها عند «بورس» رياضية فلسفية، خاصة في حديثه عن الدلالة، وشرحه لتكونها، حيث كان فلسفيا محضا، ونلحظ ذلك بشدة في تقسيمه الثلاثي للدليل، الذي نراه يعرفه: «الدليل هو الأول الذي له علاقة ثالوثية حقيقية مع الثاني المسمى الشيء، تسمح بتحديد الثالث المسمى المؤول *interprétant*» (فيصل الأحمر: 150). فهذا الكلام الفلسفي قد استمده «بورس» من حديث «أفلاطون» عن حالات ومقولات الوجود التي يقسمها إلى وجود طبيعي (مثال) وعمل الصانع وعمل المصور (حميد

لحمداني: 51)، وذلك أيضا ما يشابه كثيرا كلام «ابن عربي» عن الدليل أيضا، كما يقارن ويستنتج «لحمداني» دائما.

إن «بورس» بمنطلقاته الفلسفية قد طبع السيميائيات الأمريكية بطابع فلسفي جلي، ولأن السيميائيات ستشيع فيما بعد بخط متواز عند كل من «سوسير» و«بورس»، وتأخذ من أفكار كل منهما، فإنه من البديهي أن يكون هنالك تقارب من حيث المنطلقات الابستمولوجية، ومن حيث المبادئ بين كل من الفلسفة والنظرية السيميائية الحديثة وفعلا فالفلسفة منذ البداية حاولت «أن تقوم بدور الموحد بين العلوم المعرفية ودور أنسنة الواقع بكل مظاهره الطبيعية والاجتماعية، ومنطق السيميوطيقية المناظر لمنطق الأنسنة التي تبحث عن جوهر الأمر وحقيقته» (فيصل الأحمر: 165)، فكل منهما إذن يعد ملتقى العلوم ومجتمعها، فالسيميائيات هدفها أو طموحها هو «تفاعل الحقول المعرفية المختلفة والتفاعل لا يتم إلا بالوصول إلى مستوى مشترك يمكن من خلال أن ندرك مقومات هذه الحقول المعرفية، وهذا المستوى المشترك هو العامل السيميوطيقي» (سيزا قاسم: 13)، وهذا بالضبط ما حاولت الفلسفة الوصول إليه من قبل في سعيها الدؤوب إلى فك غوامض الوجود.

هذا هو السبب الذي جعل بعض الباحثين يرون أن العلامة اللغوية غدت منافسا قويا للفلسفة والابستومولوجيا والنظم الفكرية والشمولية في ادعاء القدرة على التعميم، والشمول، والتجريد، وهو منحى تتجه إليه السيميائيات اللغوية بشكل خاص في المرحلة الأخيرة (فاضل تامر: 9).

لكن الشيء الذي يميز الفلسفة عن السيميائيات الحديثة هو أنها تبدأ في التساؤل في مفاهيم ما كالطبيعة، وما وراء الطبيعة، كالسياسة والعدالة، كالجمال والشعر، وتحاول أن تقوم بنقد القديم

السائد، وتحليل المفاهيم بوصلها إلى جوهر هذه الجوانب المرتبطة بالإنسان وعلله، فهي محاولة الإنسان فهم ذاته، والإحاطة بها إحاطة عميقة من كل الجوانب حيث يتجاوز الفرعي ليتغلغل في الجوهري (فيصل الأحمر: 189)، فهي إذن تطمح إلى الوصول إلى عنصر الوجود الواحد الذي هو عبارة عن لغز تحاول هي البحث عن العصا السحرية أو المفتاح الذي يمكنها من فكه، أما السيميائيات فإنها لا تنطلق من الأفكار والمفاهيم المجردة المتعلقة بالوجود التي تشكله كالفضيلة، والخير، والشر، والعدالة، والحق... بل إنها تنطلق من العلامة، وإليها تعود، فتحاول الربط بين مختلف العلامات وإيجاد العلاقة بينها، والعلاقة في حد ذاتها شيء معبر عن شيء آخر، فهي ذات طبيعة ازدواجية، وفي السيميائيات تبقى هذه الطبيعة الثنائية هامة، بل أصيلة (فيصل الأحمر: 170). فعمل الفيلسوف إذن هو الربط بين المفاهيم، في حين عمل السيميائي هو الربط بين العلامات.

إن انطلاقة الفيلسوف تبدأ دائما من الأفكار؛ أي من المضامين - كما رأينا - بينما ينطلق السيميائي من الشكل الذي يسمح لها بالتفكير في فهم الإنسان.

أما ما يمكن لنا أن نلاحظه ونستنتجه أخيرا هو أن طموح الفلسفة يعد كبيرا بالمقارنة مع طموح السيميائيات حيث تسعى إلى «مفتاح الوجود [في حين] لا تطمح السيميائية إلى أكثر من رسم خارطة الوجود» (فاضل تامر: 9).

هذا وتنظر «جوليا كريستيفا» إلى علاقة السيميائيات بالفلسفة من زاوية مختلفة، فهي ترى أن السيميائيات من حيث هي تحليل دلائلي أو نقد لمنهجها ذاته (لموضوعها وصياغتها وخطاباتها التي يفرضها الدليل)، وترى أن المجال السيميائي نفسه هو الذي يغير من التمييز بين الفلسفة والعلم، ففي هذا المجال وانطلاقا منه لا تستطيع الفلسفة

تجاهـل خطابـات (أي الأنسـاق الدالـة) لعلـوم، «ولا تسـتطيع العلوم نسيان كونها خطابات/ أنساق دالة. إن التحليل الدلائلي باعتباره مجالا لتداخـل العلـم والفلسـفة، ومجـالا للتحليل النقـدي للخطوة العلمية، يرتسـم كتمفصل من التشـكل والمهشـم والتمايزي لمعرفة مادية، أي لنظرية علمية للأنساق الدالة في التاريخ وللتاريخ كنسق دال» (جوليا كريستيفا: 17 - 18).

ف»كريسـتيفا» تـرى أن منهـج التحليـل السـيميولوجي هو الذي يجمع بين منهج الفلسفة، ومنهج العلوم الأخرى، فهو جامع لمناهج متعددة، ذلك أن مجاله كل ما هو دال، أي كانت طبيعته، فالسيميائيات لا تفرق بين الأسـطورة والعلم.«إن التحليل الدلائلي، وهو المشـروع النقدي قبل كل شـيء، لا يتشـكل كبناء مكتمل، أو كموسـوعة عامة للبنـات السـيميائية ولا كقمـة أخيـرة، ولغـة واصفة «نهائية» ومسـتعينة لتداخـل لغـات تعتبـر كل واحـدة منهمـا الأخـرى مسـتوى مضمونيا» (جوليا كريستيفا: 18).

وما يمكننا أن نستنتجه أخيرا من هذه المقارنة البسيطة بين كل من الفلسفة والسيميائيات، أنهما يتفقان حول كلمة «ممكن»، ولا يوجد يقين مطلق عند كل منهما، فالبحث الفلسفي لا يقوم إلا على السؤال والجواب، ولا يقنع برأي معين، ولا بأحكام محددة، وكذلك البحث السيميائي الذي يقول عنه «برنار توسان»: «البحث الذي لا تجد شيئا في نهاية البحث، أو كما يقول «ليفي شتراوس» «لا وجود لمفتاح ولا وجود لسر خفي»» (برنار توسان: 50).

المراجع

1. برنار توسان: ما هي السيميولوجيا؟
2. جوليا كريستيفا: علم النص.
3. حميد لحمداني: بنية النص السردي - من منظور النقد الأدبي-.
4. رشيد بن مالك: السيميائية: أصولها وقواعدها.
5. سعيد بنكراد: السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها. www. saidbengrad.com
6. سيزا قاسم: السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد.
7. فاضل تامر: اللغة الثانية.
8. فيصل الأحمر: السيميائية الشعرية.

السيميائيات وعلم الدلالة العربي

La Sémiotique et la Sémantique Arabe

إن ظهور الرموز أو العلامات اللغوية وغير اللغوية ساهم كثيرا في ترقية ثقافة الإنسان وحضارته، حيث اعتبرت وسيلة للتواصل بين أفراد المجتمع، وبالتالي أصبح مفهوم العلامة اللغوية شهادة على ارتقاء الإنسان من جهة ودليل على النسق الثقافي الذي تمارس من خلاله كل جماعة إنسانية حياتها من جهة أخرى، فكل شيء يحيط بالإنسان يمكن أن يتحول إلى علامات إذا استخدم في عملية التواصل لنقل رسالة ما فالزهور مثلا يمكن أن تصبح علامات من خلال ثقافة الجماعة عندما تكون - في عرس أو مناسبة سعيدة - باقة دالة على التهنئة. وبالتالي فكل جماعة بشرية تترابط لغويا وتتحول إلى جماعة ثقافية متميزة تصوغ بين الحين والآخر مدلولات جديدة للكلمات، وهذه الأخيرة أي الكلمة أو الكلمات نجدها قد حظيت باهتمام المشتغلين بالدراسات اللسانية قديما وحديثا، وذلك بوصفها عنصرا من عناصر النظام اللغوي، فقد حاول القدماء والمحدثون من اللسانيين تعريفها وتحديد معالمها، ومن هؤلاء:

1. **الزمخشري**: (ت538): «هي اللفظة الدالة على معنى مفرد بالوضع، وهي جنس تحته ثلاثة أنواع: الاسم، الفعل الحرف» (كريم زكي حسام الدين: 3).
2. **الأشموني** (ت929): «إنها اللفظ المفرد؛ أي الصوت المشتمل على بعض الحروف، مفيد بالوضع فائدة يحسن السكوت عليها، فخرج باللفظ غيره من الدوال ما ليس بلفظ مثل الإشارة الخط»

(كريم زكي حسام الدين: 3).

والملاحظ على هذين التعريفين هو اهتمامهما بالجانبين الصوتي والدلالي في تعريف الكلمة، وهذا المفهوم للكلمة عند القدماء يقترب من مفهوم اللساني الأمريكي «سابير» للكلمة، يقول: «إن العناصر اللغوية ذات الدلالة هي عموما أنظمة من الأصوات، إما أن تكون كلمات أو أجزاء ذات دلالة من الكلمات، أو مجموعات من الكلمات...، والذي يميز هذه العناصر علامات خارجية لفكرة خاصة، سواء أكانت هذه الفكرة دلالة مفردة، أو شكلا، أو عددا من الدلالات والأشكال متصلة اتصالا واضحا في كل» (كريم زكي حسام الدين: 4). أما اللساني الشيكي «كرامسكي» فيعرف الكلمة بقوله: «الكلمة أصغر وحدة مستقلة للغة، تشير إلى نوع معين من حقيقة فيما وراء اللغة (أي المعنى) وتتميز بخاصيات شكلية (صوتية وصرفية) ودلالية، فهي تمتلك معنى حقيقيا *Actuel*، بوصفها عنصرا في السياق *Composant de contexte* ومعنى كامنا *Potentiel* بوصفها عنصرا في نظام الجمل *Lexical system*» (كريم زكي حسام الدين: 4). هذا وقد ذهب بعض اللسانيين إلى القول بصعوبة إيجاد تعريف للكلمة ينطبق على كل اللغات ومن ثمة استبعاد مفهوم الكلمة من الدراسات اللسانية (من هؤلاء: «شارل بالي، غاردنر...). لكن حسبنا في هذا المقام الاكتفاء بالتعاريف التي أوردناها للكلمة والتي لها علاقة مباشرة بالدلالة وبالسيميائيات.

إن أول ظهور لعلم الدلالة كان في كتب المنطق من حيث أنه من المقدمات العامة، ويعود الفضل في وضع تفاصيل دقيقة لعلم الدلالة وأقسامها إلى النقد المتواصل الذي أخضعت له المفاهيم التي وضعها أوائل الفلاسفة العرب للدلالة كـ«الفارابي» و«ابن سينا» و«الغزالي»، متأثرين في ذلك بالمعطيات اليونانية، فالمتأمل في

المفاهيم والمصطلحات الشائعة في علم الدلالة عندهم يلاحظ تأثرهم الواضح بالمدرستين اليونانيتين «المشائية والرواقية» لكن علم الدلالة رغم كونه ظهر في كتب المنطق إلا أن تطوره يعود إلى التحاور بين المنطق وعلوم المناظرة وأصول الفقه والتفسير والنقد الأدبي والبيان وفي وقتنا الحالي نجد جل المحاولات تنصب على البحث عن صياغة رياضية للسيميائيات، فالبنى الرياضية واللغات الصورية الدقيقة متوفرة لمثل هذه المحاولات، وهذا من شأنه أن يكسب النظريات المستجدة من بين الميزات الأخرى أفضلية الدقة والصرامة. وبحث الدلالة عند الفلاسفة المتقدمين كـ«الفارابي» و«ابن سينا» و«الغزالي» ينحصر في الدلالة اللفظية - كما عند «أرسطو» - فالدلالة في نظرهم تتناول اللفظ والأثر النفسي أي ما يسمى أيضا بالصورة الذهنية، أي يكون الخط دالا على اللفظة واللفظة على الصورة الذهنية وهذه على الأمر الخارجي، فكل من اللفظة والصورة الذهنية هي دال ومدلول في الوقت نفسه، بينما الخط دال غير مدلول عليه، والأمر الخارجي مدلول عليه غير دال، أما نوعية الدلالة بين هذه الأمور الأربعة فهي كما يسميها «ابن سينا» خارجية بين الخط واللفظة، واللفظة والصورة الذهنية، بينما هي طبيعية بين الصورة الذهنية والأمر الخارجي. وهنا نجد مقابلة رائعة بين مصطلحات علم الدلالة والسيميائية؛ فالدلالة الخارجية (الدلالة الوضعية) توافق الدلالة الرمزية Symbolique بمفهوم «بورس» والدلالة الطبيعية توافق الدلالة الأيقونية Iconique عند «بورس» أيضا. ومن حيث المعنى علاقة الخط بالصورة الذهنية هي علاقة اللفظة ذاتها بالصورة، لكن من حيث وسيلة الإيصال هناك اختلاف بينهما، فاللفظ يكون في التخاطب الحاضر أما الخط فهو يصلح لأعلام الغائبين في الماضي وفي المستقبل عن طريق التدوين.

وإذا عدنا إلى الدلالة اللفظية - التي حصر فيها علم الدلالة عند

العـرب القدامـى - نجدهـا تتوقـف على العلاقـة بين اللفظ والصورة الذهنية «فمعنى دلالة اللفظ أن يكون إذا ارتسم في الخيال مسموع اسـم، ارتسـم في النفس معنى فتعرف النفس أن هذا المسـموع لهذا المفهـوم، فكلمـا أورده الحس علـى النفس التفت إلى معناه» (عادل فاخـوري: 9). والملاحـظ علـى المشـتغلين فـي الدلالـة عند العرب هـو عـدم اسـتثنائهم للمرجـع Referant مـن العلامـة اللفظيـة، لكـن تعلـق اللفـظ بـه لا يتـم إلا عـن طريق الصورة الذهنية بواسـطة دلالة إضافيـة، وهـذا الموقـف - حسـب «عـادل الفاخـوري» - يشـبه إلى حد ما اتجاه «دو سوسـير» ويقول: «يحيى العلوي» في هذا الصدد مـا يلـي: «الحقيقـة فـي وضـع الألفاظ إنما هـو للدلالة على المعاني الذهنيـة دون الموجـودات الخارجيـة والبرهـان علـى مـا قلناه هو أنا إذا رأينا شبحا من بعيد وظنناه حجرا سميناه بهذا الاسم، فإذا دنونا منه وظننا كونه شجرا فإنا نسميه بذلك... إطلاق الألفاظ إنما يكون باعتبـار مـا يحصـل فـي الذهن، ولهـذا فإنه يختلف باختلافه» (عادل فاخـوري: 10). ومـن هـذا يصبـح تعريـف الدلالة هـو «فهم أمر من أمر» (عادل فاخوري: 10)؛ أي فهم الدال يستدعي فهم المدلول - وهذا هو مذهب المتقدمين - وقد اعترض على هذا المذهب لكون الدلالة وصف للدال والفهم وصف للفاهم وصحح ووضع بتعريف آخر للدلالة ف «هي كون أمر بحيث يفهم منه أمر آخر»، مما يشير إلى انتقال الفاهم من الأمر الأول إلى الأمر الثاني هو بسبب حيثية إضافيـة؛ أي علاقـة معينـة بيـن الاثنيـن، والاختلاف في الصياغة بين التعريفيـن هـو أن الأخيـر يلحـظ النسـبية بين الـدال والمدلول، بينما التعريف الأول يبين نسـبتهما إلى الفاهم.

إذا انتقلنـا إلـى أنـواع الدلالـة نجدهـا متعـددة ومختلفة، فهناك توافق عام عند العرب على تقسيم الدلالة إلى ثلاثة أنواع: عقلية -

طبيعية – وضعية.

1. **الدلالة العقلية**: وهي أن يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة ذاتية تنقلهما من أحدهما إلى الآخر، كدلالة العلة على المعلول، يقول «التهانوي» في هذا الصدد: «فالدلالة العقلية هي دلالة يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة ذاتية ينتقل لأجلها منه إليه، والمطلوب بالعلاقة الذاتية استلزام تحقق الدال في نفس الأمر تحقق المدلول فيها مطلقا سواء كان استلزام المعلول للعلة كاستلزام الدخان للنار، أو العكس كاستلزام النار للحرارة، أو استلزام أحد المعلولين للآخر كاستلزام الدخان للحرارة» (عادل فاخوري: 23)، من خلال هذا القول نلاحظ أن «التهانوي» قد حصر الدلالة العقلية في الأسباب الخارجية، وهذا يتقارب مع مفهوم «بورس» المسمى بالشاهد أو المؤشر Indice وهو علامة تشير إلى الموضوع الذي تعبر عنه من خلال تأثرها الحقيقي به.

2. **الدلالة الطبيعية**: والتي يرى «عادل الفاخوري» بشأن المفاهيم التي أعطيت لها عدم الدقة والعلمية، ولكن آثر لتحديدها تعريفا آخر «التهانوي» الذي يقول: «هي دلالة يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة طبيعية ينتقل لأجلها منه إليه (...) كدلالة (أح أح) على السعال، وأصوات البهائم عند دعاء بعضها بعضا، وصوت العصفور عند القبض عليه، فإن الطبيعة تنبعث بإحداث تلك الدوال عند عروض تلك المعاني، فالرابطة بين الدال والمدلول هاهنا هو الطبع» (عادل فاخوري: 23). فالدلالة الطبيعية إذن لا تتعلق بالطبيعة الجغرافية، بل بالطبع أو الصفات المميزة للشيء و«من وجهة نظر حديثة تعود هذه [الدلالة] إلى صنف الشواهد وعلى وجه التخصيص إلى علاقة أثر بمؤثر» (عادل فاخوري: 24)، وقد قلنا هكذا وسكتنا بسبب أن المصطلحات

وبعدها الترجمات لهذه المفاهيم الدلالة الطبيعية تقابل أو توافق الدلالة الأيقونية Iconique عند «بورس»، «والأيقون هو العلامة التي تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها الطبيعة الذاتية للعلامة فقط، وتمتلك العلامة هذه الطبيعة سواء وجدت الموضوعة أم لم توجد» (رشيد بن مالك: 28).

3. **الدلالة الوضعية**: وهي أن يكون بين الدال والمدلول علاقة الوضع، كدلالة اللفظ على المعنى، وهي عند «الجرجاني» «جعل شيء بإزاء شيء آخر بحيث إذا فهم الأول فهم الثاني» (عادل فاخوري: 24). كدلالة الخط والإشارات والنصب...، والملاحظ على جل الباحثين العرب هو اهتمامهم وتركزهم الكبير على الدلالة الوضعية اللفظية التي من شروطها الأساسية وجود اللفظ والمعنى وعارضة بينهما هي الوضع؛ وحجتهم في ذلك هو كون البحث يتناول الألفاظ والمعاني من حيث هي دالات ومدلولات، فالدلالة الوضعية تنقسم إلى نوعين لفظية وغير لفظية، والدلالة اللفظية تنقسم بدورها إلى ثلاثة أنواع: مطابقة - تضمن - التزام.

وما تجدر الإشارة إليه هنا هو أن الدلالة الوضعية توافق الدلالة الرمزية Symbolique عند «بورس».

وكملاحظة عامة عن هذا التقسيم للدلالة، يمكننا القول أن حصر الدلالة في ثلاثة أنواع (عند العرب) ليس حصرا عقليا وإنما حصرا جعليا ناجما بواسطة الاستقراء عن تدخل الجاعل، وهذا عكس ما جاء به الفيلسوف الأمريكي «بورس»؛ حيث جاء بوجهة نظر عقلية صرفة حيث توصل إلى تقسيم ثلاثي للعلامات يقترب كثيرا من أنواع الدلالات عند العرب؛ فتقسيم العلامة إلى شاهد، وأيقونة، ورمز، - الذي شاع في السيميائيات الحديثة - يشبه أنواع الدلالات (العقلية -

الطبيعية - والوضعية) وبالتالي فهناك تقارب كبير بين نظرية الدلالة عند العرب وسيميائيات «بورس»، وعليه تستطيع القول أن المباحث الدلالية القديمة وإن صبت جهدها الأعظم على محاولة تقييد المعنى فإنها حاولت أن تقدم نظرات عن علم أشمل هو علم العلامات، هذا العلم الذي تحولت علاقته بعلم الدلالة إلى علاقة عموم بخصوص، وهذا ما سعى إليه وحاول إبرازه «تشارلز موريس» وذلك بتطوير ما جاء به «بورس»، إذ قسم علم العلامات إلى ثلاثة أقسام:

1. الخصائص التركيبية: النحو والصرف.
2. الخصائص السيمانطيقية (الدلالية) طبيعة اللغة من حيث الدلالة والمعنى.
3. الخصائص البراغماطيقية (التداولية).

وعرف علم الدلالة بأنه: «علم دراسة اللغة من جميع نواحيها التكوينية، ووضع هذه الدراسة على هيئة نظرية عامة ممكنة التطبيق على جميع اللغات مهما اختلفت خصائصها وأصولها» (عادل فاخوري: 10).

وهنا نبه «سعيد عبد الهادي» إلى الفرق بين علم الدلالة وعلم المعاني، فعلم الدلالة وصفي تحليلي ينطلق من تحليل الكلمة إلى اكتشاف أوسع العلاقات التي تربط بين الوحدات اللغوية المختلفة، أما علم المعاني فهو علم بلاغي وظيفته تتبع خواص تركيب الكلام في الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره وليتجنب الخطأ في تطبيق الكلام (علم معياري). وأهم العلاقات التي درسها علم الدلالة وأصبح يصيف وفقها هي: الإشارة، الترابط. أما ما حدث في السيميائيات فهو تعميم الدرس اللساني الذي قدمه «سوسير» - خاصة ثنائياته المشهورة - وذلك بعد تطويره والاشتغال به من طرف جماعة «براغ»، «كوبنهاغن»، وغيرهم، وبالتالي ساهم الدرس اللساني بكثرة

في تطوير الدرس الدلالي الحديث.

وعموما قد يلاحظ القارئ أو المطلع على مقالنا هذا عدم تطرقنا بالشكل الكافي لتعريفات العرب للدلالة وكيفية تناولها، إلا أن ذلك يعود بالدرجة الأولى إلى كوننا تناولنا بعضا من جوانبها (الدلالة) في مقال آخر تحت عنوان «السيميولوجيا في التراث العربي القديم».

وخلاصة القول أن علم الدلالة الذي لم يكن سوى مبحث يمهد به للدرس المنطقي، والأصولي عند المسلمين، أصبح دليلا وهاديا لمعظم الدراسات في مختلف الحقول المعرفية المعاصرة وعلى رأسها السيميائية.

المراجع

1. رشيد بن مالك: السيميائية أصولها وقواعدها.
2. عادل فاخوري: علم الدلالة عند العرب - دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة -.
3. كريم زكي حسام الدين: التحليل الدلالي: إجراءاته ومناهجه.

السيميائيات وعلم الاجتماع

La Sémiotique et la Sociologie

من المعروف أن السيميائيات علم يدرس العلامات بمختلف أنواعها داخل الحياة الاجتماعية، ومن المعروف أيضا أن العلم المختص بدراسة المجتمعات وطبيعتها، وتطورها، وكل ما يتصل بها هو ما يسمى بعلم الاجتماع، فيما ترى ما هي العلاقة الموجودة بين هذين العلمين؟

يرمي علم الاجتماع إلى تطوير الطرف الخاصة بمعرفة العالم اليومي لبعض الأفراد، أو الجماعات؛ أي اكتشاف الأنشطة اليومية، والدوافع، والمعاني، والأفعال للأفراد داخل المجتمع، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يعتبر علم الاجتماع علما توكل إليه مهمة استخدام الإجراءات والأساليب المتبعة في العلوم الطبيعية والوضعية، فهو بهذا يسعى إلى أن تكون دراساته وبحوثه أكثر علمية وانضباطية.

ويصنف العلماء والباحثون علم الاجتماع إلى قسمين: علم الاجتماع الكيفي، وعلم الاجتماع، الأول يسمى أيضا بعلم الاجتماع الإنساني، والثاني هو ما يسمى بعلم الاجتماع العلمي أو الوضعي «فعلم الاجتماع الكيفي يستخدم اللغة الطبيعية للأحداث محاولا وصف الحياة اليومية للأفراد وهذا يعني الاهتمام بالجوانب الذاتية للأفراد والجماعات، مثل المعاني والانفعالات، هذا فضلا عن البحث عن المعنى *Meaning* والمعنى الداخلي *Immer* وراء هذه الأفعال» (محمد علي البدوي: 208). من خلال هذا القول نستشف أن علم اجتماع الأدب إنما يتعلق بعلم الاجتماع الكيفي؛ لأن مهمته هي

الكشف عن المعاني والدلالات التي تتضمنها النصوص، ولهذا السبب «يميل العديد من علماء اجتماع الأدب أقرب بكثير من التحليلات الكيفية عنه من التحليلات الكمية نظرا لطبيعة الظاهرة موضوع الدراسة» (محمد علي البدوي: 209).

إن النظرية السوسيولوجية امتازت بتشعبها، وباتساع الفجوة بين اتجاهاتها المختلفة بسبب تراكم المعرفة الواقعية عن المجتمع من حيث الكم والكيف، وأصبح من الصعب تحديد المنهج الأنسب للوصول إلى حقيقة المجتمع وأيضا إلى تحديد إطار المفاهيم الذي يمكن استخدامه كأداة في التحليل. ونظرا لتعدد المواقف النظرية في علم الاجتماع الحديث، فقد أصبح من غير الممكن إعطاء تصور متكامل للحقيقة الاجتماعية، كما أصبح التحيز الإيديولوجي أمرا يصعب تجنبه، لذلك فقد أصبح علماء الاجتماع اليوم يميلون إلى تبني نظرية شمولية متعددة الجوانب أثناء التفسير والتحليل. ولعملية بحث علم الاجتماع مرحلتان مهمتان، الأولى هي «المرحلة التجريبية، وتقود الباحث فيها مجموعة من الأفكار المستقاة من النظرية الاجتماعية أو من الواقع المعاش للوصول إلى مجموعة من الحقائق، وهذه الأفكار أشبه بالبوصلة للسائر في الصحراء، أو أشبه بالدفة من السفينة» (محمد سعيد فرح: 22)، ونفهم من هذه المرحلة أن الباحث فيها يكون مجرد ناقل للأحداث والوقائع، وهنا لا تتدخل ذاتيته على الإطلاق، لتأتي المرحلة الثانية، وهي «مرحلة التفسير فيها يقارن الباحث بين هذه الحقائق الاجتماعية في ضوء النظريات السائدة، ويحاول أن يفهم مغزى هذه الحقائق» (محمد سعيد فرح: 22)، ففي هذه المرحلة الثانية يكون الباحث أكثر إعمالا لذهنه وفكره، حيث تتدخل عمليات التفسير والتحليل والاستنباط والمقارنة، كل هذا من أجل الوصول إلى نتائج أكثر علمية، وهنا

نستنتج أن عملية البحث الاجتماعي ليست عشوائية أبدا.

نعود إلى الحديث عن علم اجتماع الأدب، فقد أخذ هذا الأخير عن النظرية السوسيولوجية ظاهرة الالتزام بتعدد العوامل عند التفسير والتحليل - السابقة الذكر -، ونجد ذلك عند «لوسيان غولدمان» من خلال دراسته للأعمال الأدبية، حيث قام بتطوير اتجاه جديد، أطلق عليه اسم البنيوية التكوينية، وهذا الاتجاه يجمع بين الشكل والمضمون أثناء الدراسة الأدبية، والبنيوية التكوينية تستند على ثلاثة محاور رئيسية: الأول هو بناء العمل الأدبي، والثاني: مبدع هذا العمل، والثالث: الفترة التاريخية التي كتب فيها العمل، و«غولدمان» باتجاهه هذا يجمع بين جوهر الاتجاه الماركسي وجوهر الاتجاه البنائي في علم الاجتماع (محمد علي البدوي: 180)، ف»غولدمان» من أكثر الذين اهتموا بالطابع الاجتماعي للإبداع، وبالتالي اعتمد على التفسير الاجتماعي في تحليل النصوص. فقضية المنهج في سوسيولوجيا الأدب لا تعد مشكلة بالنسبة للمشتغلين بمناهج البحث، حيث أنهم لم يختلفوا حول هذه القضية، فاستخدموا كل من المنهج التاريخي، والمنهج المقارن، والمنهج التحليلي... كل والمنهج الذي رآه ملائما.

لقد تطور البحث في مجال التنظير الأدبي، وساهم - كما يرى «الطاهر رواينية» - في إعادة النظر في مفهوم الأدب خاصة فيما يتعلق بالمقاربات السيميائية، فضلا عما عرفته المناهج السوسيولوجية من توسع شمل سوسيولوجيا الثقافة والمعرفة والتلقي... إلخ. والدارس الاجتماعي أثناء تحليله للإنتاج والتلقي الأدبي، عليه - كما يرى «بيير زيما» - يجب أن يتخذ طريقين متباينين في ذلك: الأول قصر الاهتمام على العناصر الخارجة عن النص الأدبي فقط، والثاني النظر إلى البنية النصية على أنها تتوسط البنى الاجتماعية، عند تبنيه لمنظور متميز، حيث

تنفتح عليها وتدمجها في نسقها الخاص (الطاهر رواينية: 8 - 9)، وبالتالي فالإشـكالية في الاتجاه الأول لا تتعلق بسوسـيولوجيا الأدب كمنهج؛ لأن دراسته موقف المؤلف في مجتمع ما مثلا، يتم بطرق متعددة، أما عندما يتعلق الأمر بتطور النص الأدبـي التخييلي كبنية اجتماعية «فإنه على السوسيولوجي أن يخرج عن المخطط المنهجي الخاص بالمجال السوسـيولوجي، وأن يكيف خطابه العلمي مع تلك الممارسـة الدالة، وذات الخصوصيـة المتمثلـة فـي الإنتاج النصاني» (الطاهر رواينية: 9)، ويبـدو مـن خـلال هـذا القـول أن البحث في هذا المجال صعب جدا؛ ذلك للمفارقة الكبيرة بين ما هو واقعي اجتماعي، وبين ما هو خيالي أدبـي ومن هذا المنطلق - يرى «بيير زيما» - «تطرح إشكالية العلاقة بين السوسيولوجيا والسيميائية، حيث تتموقع ضمن هذا التوجه سوسيولوجيا الأدب منهجيـا علـى تخـوم سوسـيولوجيا جدليـة، ومادية ذات صلة ما بالنظريـة النقديـة، وعلـى تخـوم سـيميائية نقدية، وهـو ما يحاول تطوير أعضاء مدرسة «تارتو *école de tartu*» بإستونيا، والسيميائيون الفرنسيون والإيطاليون من أمثال «غريماس» و«كريستيفا» و«أمبرطو إيكو»» (الطاهر روابنية: 9).

إن الاهتمـام بالعنصـر الاجتماعـي ودوره فـي السـيميائيات، في الحقيقـة قـد بـدأ مـع أول مـن تنبـأ بهـذا العلـم «فردينان دو سوسـير» نقـد عـرف علمـه المسـتقبلي بقولـه إنه «علم يـدرس حياة الدلائل في صلب الحياة الاجتماعية، وقد يكون قسما من علم النفس الاجتماعي، وبالتالـي قسـما مـن علـم النفـس العام، ونقترح تسـميته *Sémiologie*» (فردينان دو سوسير: 37)، وقد كان «دو سوسير» محقا في رأيه هذا، لأن العلامات والدلائل إنما تسبح كاسبة مصداقيتها وسط المجتمع، وقـد كانـت نتائـج علـم الاجتمـاع فـي عصر «دو سوسـير» على يدي «دوركايم» قد تطورت كثيرا، وأصبحت كل العلوم الإنسانية تهتم بما

توصلت إليه، حتى إذا العنصر الاجتماعي ذا فعالية كبيرة في كل المجالات.

لقد اهتم السيميائيون بالدراسات الاجتماعية انطلاقا من انتقادهم لمشروع «غولدمان»، حيث أن بنيويته التوليدية «تتضمن رؤية جدلية تنزع إلى تجاوز بعض حدود البنيوية، بالإضافة إلى أن إعجاب «بارث» به تحول في النهاية إلى اتهامه بتبني حتمية متنكرة» (الطاهر روراينية: 7)، إن «غولدمان» لم يكن متبعا طريقا واحدا في أفكاره، بل إنه حاول أن يأخذ من الاتجاه الماركسي ما يناسبه، ومن الاتجاه البنيوي ما يراه مقيدا أيضا، ولهذا رفضه وانتقده الجميع إلا أن الجميع أقر له بأنه قدم تصورا منهجيا ذا حمولة إيديولوجية يستند إلى رؤية العالم كنموذج تفسيري أكثر تحديدا يرى «الطاهر رواينية» أن «غولدمان» قد قدم انسجاما وصرامة منهجية متميزة لا نجد ما يعادلها في مقاربات النصوص الأدبية في السنوات الأخيرة التي اصطلح على تسميتها بما بعد البنيوية، على الرغم من أن هذه المقاربات جاءت لتكمل ما وقفت البنيوية التوليدية دونه، وهو المظهر الشكلي، أو البلاغي، أو الكتابي للنصوص الأدبية بخاصة مع «بارث» الذي كان معنيا بدرجة أكثر بالبحث عن معنى الأشكال «حيث يرى أن الأشكال لا تخضع إلا بصورة غير مباشرة للتأثير الاجتماعي» (الطاهر رواينية: 8)، ونجد رأي «رولان بارث» هذا مجسدا بصورة جلية في كتابه «الدرجة الصفر للكتابة»، ففيه نراه مهتما كثيرا بتأثير التطور التاريخي على إيقاع الكتابة الأدبية، يقول: «لغة الكاتب معلقة بين أشكال مندثرة، وأخرى مجهولة هي حد أقصى أكثر مما هو اعتماد دائم» (رولان بارث: 33)، وقد حاول «بير زيما» أن يؤلف «بين المنظور السوسيونقدي، وبين منظور السيميائيات الخطابية، وضمن هذا التأليف المفاهيمي والمنهجي يدرس «زيما» تطور الرواية كسيرورة اجتماعية

تاريخية ولسانية» (الطاهر رواينية: 15)، وتستمر محاولة التأليف بين سوسيولوجيا الأدب والسيميائيات، وخاصة عند تحليل الروايات مع نقاد آخرين كـ«ميخائيل باختين»الذي بحث في الأصول الاجتماعية، والتاريخية للرواية، وانطلق من عنصرين:

«1. خلفية عبر لسانية Translinguistique، وتداولية، لا ترفض الألسنية، وترتكز على تصور فلسفي غيري، يتبنى معطيات التحليل التاريخي للمجتمع.

2. خلفية نقدية سيميائية تسائل النص الروائي من منظور تشريح العلائق الداخلية والخارجية، وفي أفق تحليل سوسيولوجي لأشكال التعبير الإيديولوجي» (محمد ساري: 52)، وقد كان هم «باختين» من خلال أبحاثه هذه هو إقامة علاقة بين العالم الروائي والكرنفال الذي ظهر وسط الثقافة الشعبية للقرون الوسطى، فاستعان بأبحاث اللسانيات والسيميائيات.

إن البحث عن الأعمال النقدية التي مزجت بين التحليل السيميائي والتحليل الاجتماعي للأدب لا يتوقف ذلك أن الكثير من النقاد في هذا العصر تفطنوا إلى أن العمل الأدبي لا يمكن أن يبقى عنصرا حياديا بعيدا عن تطور المجتمع وتقدمه، ولعل هذا ما يفسر لنا إنتاج نظريات ما بعد الحداثة الغربية على كل التيارات.

تبقى السيميائيات إذن خير منهج في تحليل النصوص ومقاربتها، ذلك أنها لا تقول كلمتها الأخيرة، ولا تمل من احتضان العلوم الأخرى بين جنباتها، وقد رأينا كيف استقبلت أبحاث علم الاجتماع بكل بساطة دون أن ينقص ذلك من شأنها.

المراجع

1. الطاهر روابنية: سوسيولوجيا الأدب وسوسيولجيا الكتابة: مجلة اللغة والأدب (ملتقى علم النص).
2. رولان بارث: الدرجة الصفر للكتابة.
3. فردينان دو سوسير: دروس في الألسنية العامة.
4. محمد ساري: المنهج السوسيونقدي بين النظرية والتطبيق. مجلة اللغة والأدب (ملتقى علم النص).
5. محمد سعيد فرح: لماذا؟ وكيف؟ تكتب بحثا اجتماعيا.
6. محمد علي البدوي: علم اجتماع الأدب - النظرية والمنهج -.

السيميائيات وعلم النفس

La Sémiologie et la Psychologie

تتقاطع السيميائيات الحديثة مع علوم ومعارف متعددة ومتنوعة، إنها ركام ثقافي اقتات من موائد العلوم السابقة، كالفلسفة، وعلم الاجتماع، واللسانيات، وعلم النفس، هذا الأخير الذي استفادت منه السيميائيات في الكثير من الجوانب.

إن الجذور الأولى لعلم النفس تعود إلى ما قبل الميلاد حيث كان يعتبر فرعا من الفلسفة يهتم بدراسة الروح إلى أن جاء «أفلاطون» وقال بأن أفكار الإنسان تؤثر في سلوكه، وأنها منفصلة عن الجسم، ومع «أرسطو» عرف علم النفس تطورا علميا حين رأى أن الحالات النفسية ما هي إلا نتيجة لحالات جسمية، كما أنه صاغ قوانين في تداعي المعاني سادت علم النفس أكثر من عشرة قرون، لذا اعتبر - حسب رأي «عبد الرحمن الوافي» - «المؤسس الأول لعلم النفس» (عبد الرحمن الوافي: 8)، وقد انتقلت أفكار وتعاليم «أرسطو» إلى فلاسفة العرب ومفكري العصور الوسطى من الأوربيين، وقد انقسموا إلى قسمين: «اختص الأول وهم رجال الدين بدراسة الظواهر الروحانية، واختص الثاني وهم الفلاسفة وعلماء النفس بدراسة الظواهر العقلية» (عبد الرحمن الوافي: 8)؛ ونفهم من هذا القول أن علم النفس قد أصبح أكثر علمية لأنه انفصل عن علم الإلهيات الذي كان سائدا من قبل.

ومع مجيء الفيلسوف الفرنسي «ديكارت» طرحت قضية العلاقة بين العقل والجسم، وقال بأنهما شيئان متمايزان كل التمايز، أما «الصلة

بينهما فهي تفاعل ميكانيكي يحدث في الغدة الصنوبرية في المخ» (عبد الرحمن الوافي: 9)، وبحديث «ديكارت» عن العقل وتميز الإنسان به، أخذ الباحثون يهتمون بظاهرة الشعور، فيدرسون جميع الخبرات والحالات الشعورية كالتفكير، والتذكر، والانفعال، ومنهجهم في ذلك هو التأمل الباطن.

بالموازاة مع أفكار «ديكارت» كان أصحاب الترابطية في إنجلترا ينشرون أفكارهم حول الدراسات النفسية والتي من أهمها: أن الكائن البشري يولد صفحة بيضاء ثم يكتسب خبرات متنوعة من الحياة العامة عن طريق الإحساسات ومهمة علم النفس حسب هذه المدرسة هي «تحليل المركبات العقلية والشعورية إلى عناصرها من إحساسات وصور ذهنية، ثم تفسير تجمعها وانتظامها في وحدات مركبة، كل ذلك عن طريق التأمل الباطن» (عبد الرحمن الوافي: 11)، وكل هذه الأفكار التي كانت سائدة في هذا العصر وقبله هي أفكار فلسفية تأملية، حتى جاء «داروين» (1809 - 1882) بنظريته التطورية التي أكدت أثر الوراثة والبيئة في تطور الكائنات الحية، وقضت على الأفكار التي تقول بانفصال الإنسان عن الحيوان. كما اهتمت النظرية التطورية بدراسة مراحل النمو النفسي للفرد إلى جانب اهتمامها بدراسة الفروق الفردية بين السلالات المختلفة؛ وبالتالي تراجع الاهتمام بدراسة الشعور، وبالمقابل زاد الاهتمام بدراسة السلوك.

وفي عام 1879 أسس أول مخبر لعلم النفس التجريبي بألمانيا من طرف «فونت» الذي وضع أجهزة وأدوات خاصة لإجراء تجارب على الحواس المختلفة كالسمع والبصر... الخ، وأخرى على كيفية التذكر، والتعلم، والتفكير... وكانت الأفكار بمثابة بوادر لظهور المدرسة السلوكية التي رفضت الاستبطان رفضا صريحا، واهتمت بدراسة السلوك دراسة موضوعية، وبالتالي ابتعدت عن دراسة الشعور.

بعد ذلك أتى النمساوي «سيغموند فرويد» ليحدث ضجة في علم النفس بمقولة الحياة النفسية اللاشعورية، وبالتالي اتسع مدلول الحياة النفسية وأصبح يتكون من الشعور واللاشعور بعد أن ظل قرونا طويلة مقتصرا على الخبرات الشعورية.

ثم ظهرت مدارس جديدة على يد «فروم» و«فردينر» و«هورناي» التي أكدت على أثر العوامل الحضارية في حياة الفرد، لتأتي مدرسة تحليل العوامل لمؤسسها «سبيرمان» التي «تعتمد في بحوثها على تطبيق الاختبارات السيكولوجية المختلفة، ومعالجة النتائج بطرائق إحصائية تصل أحيانا إلى درجة كبيرة من الصعوبة والتعقد» (عبد الرحمن الوافي: 27).

كانت هذه أهم مدارس علم النفس التي كان لها الدور الحاسم في بلورة أهم مفاهيم هذا العلم.

وإذا أردنا تعريف علم النفس، فيمكننا القول أنه «العلم الذي يدرس الحياة النفسية وما تتضمنه من أفكار ومشاعر وإحساسات، وميول، ورغبات، وذكريات، وانفعالات» (عبد الرحمن الوافي: 31)، وعلم النفس لديه الكثير من الميادين لذلك نعثر على علم نفس تجريبي، وحيواني، وطفلي، واجتماعي، ومرضي، وصناعي... الخ، إنه كما يقول «كلاريه» «لا يوجد عدة علوم فيزياء، ولا عدة علوم كيمياء، كذلك فإنه لا يوجد أو أنه يجدر ألا يكون هناك سوى علم نفس واحد» (علي زيعور: 359)، ولهذا السبب اختلفت المدارس حول تعريفه.

إن موضوع علم النفس هو أحداث الحياة الداخلية، ثم ينتقل كرد فعل على ذلك الاتجاه الذاتي ليدرس المعطيات الخارجية التي تتطابق مع تلك الأحداث، فهو إذن يدرس الكائن الواعي داخل موقف، ويعني ذلك أن علم النفس يدرس الكائن من حيث كونه يفكر ويشعر، فيدرس

السلوك العضوي دون فصل عن معطيات الوعي، ولأن الإنسان كائن اجتماعي، فإن علم النفس يدرس الإنسان العياني الموجود في موقف، والقائم في عالم مادي هو محيطه وفي وسط اجتماعي، إنه علم يدرس ذلك الكائن التاريخي الذي تكونه تجاربه الماضية، والذي يتطور وينمو ويؤثر ويتأثر في وسطه (علي زيعور: 368 - 369).

ونظرا لأهمية علم النفس المتجلية في كونه يدرس نفسية الإنسان التي تمارس سلطتها المباشرة على سلوكاته المختلفة، فإن الكثير من العلوم الإنسانية قد استفادت من مباحثه، نذكر منها علوم الأدب والنقد، ولعل أهم من نظر إلى العلاقة بين علم النفس والأدب «فرويد» الذي أتت تعد مدارس أدبية متأثرة بما ذكره عن اللاوعي والشعور الباطني كالسريالية التي عنيت بالتعبير عن الأفكار والرؤى، كذلك ظهر ما يعرف بفن السيرة، وأصبح الاهتمام بدراسة حياة الأديب يفوق الاهتمام بدراسة آثاره، لكن هذا لا يعني أن جل الباحثين ساروا على نهج «فرويد» بل هناك من حدد علم النفس الأدبي على قاعدة المغايرة كالألماني «كارل يونغ» الذي ربط علم النفس بالمجتمع. هذا ونجد من أتباع النقد النفسي في العصر الحديث «نورثرب فراي» و«رتشاردز»، ومن بعدهما «مورون» الفرنسي الذي استخدم المنهج النفسي لتفسير الرموز الغامضة والمبهمة في قصائد «ملارميه». قد تعاقب على التحليل النفسي نقاد آخرون منهم ««كلانسيه» التي اهتمت بالشخصية اللاواعية وتحليل الترميز الشعري، و«آيف كوهان» و«سيرجي دوبرفنسكي» اللذان ابتدعا مصطلح القراءة النفسية، و«مارسيل ماريني» الذي عني بالنشاط التوصيلي وما ينشأ عنه من البحث في التناقضات التي تنشأ عن الأداء الإبداعي» (إبراهيم خليل: 48)، أما بعض البنيويين فقد حاولوا التوفيق بين التحليل النفسي والنقد البنيوي فظهرت مصطلحات كثيرة لها علاقة بعلم النفس مثل: لاوعي النص عوضا عن لاوعي الكاتب، وأسطورة النص عوضا

عن أسطورة الكاتب «وذلك للتوفيق بين القراءة النفسية ومقولة «بارث» موت المؤلف، وهذه القراءة تعتمد إقصاء الذات والاهتمام باللاوعي المكتوب» (إبراهيم خليل: 49)، ولعل أهم من حاول التوفيق بين القراءة النفسية وموت المؤلف البنيوي الفرنسي «جاك لاكان» الذي أصبح بواسطة أفكاره «يعتد بالأبنية اللغوية كأساس للتحليل والتفسير» (صلاح فضل: 48). إن أهمية البحوث التي توصل إليها «لاكان» من خلال نظريته في التحليل النفسي تكمن في كونها تعتمد على اكتشافات الأنثروبولوجيا واللسانيات البنيوية، ولأن أهم اعتقاداته «أن اللاشعور بنية خفية أو كامنة تشبه بنية اللغة فمعرفة العالم والآخرين والذات تتوقف على اللغة، وهي شرط مسبق لعملية وعينا لأنفسنا كهويات مستقلة، ثم إن أساس الذاتية يرتكز على جدلية أنا/ أنت التي تحدد الذوات في تقابل تبادلي» (مدان ساروب 15)، ونفهم من هذا أن «لاكان» أعاد أفكار «فرويد» في إطار آخر هو إطار اللغة، أما السبب الذي جعله ينحى هذا المنحى هو ما أتاحته اللسانيات والأنثروبولوجيا من أفكار، فاللغة كما يراها «دو سوسير» هي الحاملة لأفكار وهموم الإنسان لذلك لا بد من دراستها دراسة وصفية من كل الجوانب، ولئن كان «دو سوسير» قد اهتم بجانبها الشكلي فإن «لاكان» اهتم بها من جانبها النفسي.

لقد أصبح من المعترف به حديثا «خاصة في البحوث السيميولوجية أن عمليات الترميز الأدبية ذات صلة حميمة بترميز الأحلام، وأن فك شفرات الأدب عن طريق بلاغة الخطاب الحديثة ونظريات التأويل الهرمينيطيقية تفيد من الكشوف التجريبية لتقنيات التحليل النفسي» (صلاح فضل: 48)، وهذا كله كان متمثلا مع مدرسة»لاكان»، هذا الأخير الذي حول مقولة «اللاوعي» لصاحبها «فرويد» إلى مجرد فكرة عامة، وليس كلاما يخضع لخيار الفرد، و«بما أن الوعي لا يوجد خارج الإنسان، فإن الذي يخشى من تعميم هذه الفكرة هو تحول اللاوعي إلى

لاوعي القارئ عوضا عن لاوعي الكاتب» (إبراهيم خليل: 49)، وهذا الرأي من الأسباب التي أدت إلى ازدهار نظرية القراءة، فقد أعلن «دو سوسير» منذ البداية أن السيميولوجيا ما هي إلا جزء من علم عام هو علم النفس الاجتماعي.

وإن كان هناك من عاب على «دي سوسير» هذه الفكرة، فإن الكثير ممن جاءوا بعده ورسموا إنجيل النظرية السيميائية قد حاولوا الاهتمام بما يقدمه التحليل النفسي من نتائج، ولعل أهمهم البلغارية «جوليا كريستيفا»، فبعدما أصدرت كتاب «من أجل نورة للغة الشعرية» توجهت «نحو التحليل النفسي، وتجلى ذلك في أعمالها «الشمس السوداء»، و«حكايات غرام»، و«قوى الرعب»، واهتمت هذه الكتب جميعا بالربط بين التحليل السيميائي، أي الإشاري أو العلاماتي، والتحليل النفسي» (إبراهيم خليل: 49)، فهي إنما تحاول المزج بين هذين العلمين لتصل إلى تحليل متكامل، وقد انطلقت في ذلك من مقولة «دي سوسير» «يعود أمر تحديد الموقع الدقيق للسيميولوجيا إلى علم النفس» (جوليا كريستيفا: 16)، من هذه الفكرة طرحت «كريستيفا» المشكل المتعلق بمكانة التحليل السيميائي في نسق العلوم المختلفة، وقالت بأنه «من البديهي اليوم أن عالم النفس بل والمحلل النفسي سيجدان لوحدهما صعوبة في تحديد مكانة التحليل الدلالي» (جوليا كريستيفا: 16)؛ إنها قد تكون طرحت هذه المشكلة من باب أن التحليل السيميائي قريب جدا من التحليل النفسي، وبالتالي فإن المحلل النفساني سيختار أين يضع السيميائيات بتحليلاتها القريبة جدا من تحليلاته. إن السيميائي أو الإشاري يتقاطع مع ما هو رمزي لهذا ترى «كريستيفا» أنه «قد تكون هناك نظرية عامة للاشتغال الرمزي يكون للسيميائيات دور كبير في تأسيسها» (جوليا كريستيفا: 16)، ولم لا؟ فالسيميائيات لا يمكن أن تبقى على الحياد، وهي الجامعة في طياتها

فئات كثير من العلوم. تحاول «جوليا كريستيفا» من خلال التعارض الموجود بين السيميائي والرمزي «قراءة النصوص الأدبية باعتبارها مواجهة جدلية بين هذين النظامين غير المتجانسين» (إبراهيم خليل: 41)، أما التعارض الموجود بين هذين النظامين فيعود إلى أن السيميائي من حيث كونه مشارك في تكوين النص «مرتبط بممارسات الكاتب اللغوية التي تنتمي إلى الطفولة الأولى، ويشار إلى هذا الجانب باعتبار أنه أمومي أنثوي في حين أن الرمز يتعلق باللغة من حيث هي قانون يحتوي على فروع هي النحو، والصرف والدلالة المعجمية، وشكل الخطاب» (إبراهيم خليل: 49)، ونستنتج أن هذا النظام الثاني إنما هو نظام ذكوري، وهما مجالان متناقضان ومتجانسان أيضا.

هذا، ونجد «كريستيفا» في تحليلاتها إنما تعطي الأهمية للنشاط الإشاري، وهي بهذا «تعيد للشعر قدرته (النزوية) من النزوة، سواء من حيث ما فيه من موسيقى وللمعنى، وعمل للدوال غير طبيعي» (إبراهيم خليل: 49 - 50)، إن هذه الأفكار التي تسيطر على نظرة «كريستيفا» في النقد الأدبي تتجلى واضحة من خلال أعمالها التطبيقية، حيث أننا نلاحظ أنها تجعل الذات القريبة من اللغة الإشارية غالبا ما تمثل الأنوثة، في حين التي تقترب من لغة الرموز تمثل الذكورة، ولأنها ترفض مبدأ تأصيل الأدب انطلاقا من الجنس الذي ينسب إليه الكاتب (ذكر أن أنثى) فإنها تنتمي إلى حقيقة كون دراسة الأدب وفقا لمسألة الثنائية الجنسية نظرة فرويدية متعذرة في التطبيق.

إن النظرة التقاربية بين التحليل النفسي والتحليل السيميائي قد ولدت لنا مصطلحات نقدية كثيرة تعتد بها الدراسات السيميائية كمصطلح التحليل النفسي الفيزيائي Analyse psychosomatique، وهو «مصطلح ابتكرته «جوليا كريستيفا» للدلالة على دمج جميع المعارف المعاصرة في شكل الربط بين المجال السيميولوجي والمجال النفسي

التحليلي، وبين دراسة النص الأدبي بواسطة مفاهيم هذه المعارف وأساليبها» (سمير حجازي: 16)، كما أن التقارب بين هذين العلمين وعلم النفس السيميائي، قد جعل السيميائيات تستعير مصطلحات نفسية وتحورها لصالحها كمصطلح الاستبطان Intériorisation، الذي صار يعني «عملية الغور داخل الذات من أجل اكتشاف الدلالات أو المعاني الغامضة أو غير المعروفة للشخص» (سمير حجازي: 109).

لقد استفادت إذن السيميائيات من التقارب مع نظريات علم النفس المختلفة، شأنها في ذلك شأن النقد الأدبي من قبل؛ حيث لخصت مصطلحات نفسية عديدة، كعقدة «أوديب»، وعقدة «إلكترا»، والنرجسية... والكثير من المفاهيم الأخرى.

المراجع

1. إبراهيم خليل: في النقد والنقد الألسني.
2. جوليا كريستيفا: علم النص.
3. سمير حجازي: المتقن: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة (فرنسي - عربي/ عربي - فرنسي).
4. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص.
5. عبد الرحمن الوافي: المختصر في مبادئ علم النفس.
6. علي زيعور: مذهب علم النفس.
7. فردينان دي سوسير: دروس في الألسنية العامة.
8. مادان ساروب: دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة.

السيميائيات والإرث الشكلاني

La Sémiotique et le Patrimoine Formaliste

عودتنا السيميائيات بأصولها المتجذرة في أعماق النظريات النقدية النصانية، والتي كانت من أبرزها اللسانيات والنظرية الشكلانية الروسية، وسنفسح المجال لهذه الأخيرة التي كانت تمهيدا فعليا لأهم المبادئ التي تبناها السيميائيون فيما بعد.

لقد تأسست جماعة الشكلانيين الروس من مجموعة فتية كانوا طلبة في مقاعد الدراسات العليا، فألفوا معا حلقة أسموها «حلقة موسكو اللغوية» وذلك عام 1915، ترأسها «رومان جاكبسون»، وبعد عام انشق فريق آخر ليؤسس ما عرف بـ«الأوبوياز» Opoyaz، ومعناها «جمعية دراسة اللغة الشعرية» التي ضمت مجموعتين: الأولى اهتمت بالدراسات اللغوية، والثانية بالبحث في نظرية الأدب، أما لقب «الشكلانيين» فقد أطلقه عليهم خصومهم الذين نظروا إلى العمل الأدبي في ضوء الإيديولوجيا الماركسية، للتقليل من شأنهم لا غير، وهذا ما رفضوه في البداية؛ لأنهم فضلوا تسمية «التمييزيين»، لكن التسمية الأولى شاعت عنهم، فقبلوها على مضض كنوع من المواجهة والتحدي.

ويلخص لنا «جميل حمداوي» أهم مميزات النظرية الشكلانية الروسية في:

1. الاهتمام بخصوصيات الأدب، والأنواع الأدبية؛ أي لبحث عن الأدبية.
2. شكلنة المضمون.

3. استقلالية الأدب عن الإفرازات والحيثيات الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، والتاريخية.
4. التركيز على التحليل المحايث، قصد استكشاف خصائص العمل الأدبـي.
5. التوفيـق بيـن آراء «بـورس» و«سوسـير» حـول العلامـة (أعمـال ليكومستيف).
6. استعمال مطلع السيميوطيقا بدل السيميولوجيا.
7. الاهتمام بالسيميوطيقا الابستيمولوجية والثقافية.
8. التركيـز علـى الاختـلاف والانـزيـاح بيـن الشـعر والنثر (شـكلنة الاختلاف).
9. الإيمـان باسـتهلاك الأنظمـة وتحددهـا وتطورهـا باسـتمرار تلقاء ذاتها.
10. لم تقتصر في أبحاثها على الأعمال القيمة والمشهورة في مجال الأدب، بـل توجهـت إلـى الأجنـاس الأدبيـة مهمـا كانـت قيمتها الدنيا، كأدب المذكرات والمراسـلات، قصد مسـاهمتها في إثراء الأعمـال العظيمـة مثلمـا فعل «باختين» (Bakhhtine) في شـعرية «دويستفسكي»» (جميل حمداوي: 94 - 95).

بالإضافـة إلـى هـذه المبادئ التي ذكرها «جميل حمداوي» نذكر تصديهـم بقـوة إلـى مسـألة الفصـل بين الشـكل والمضمـون، بل إنهم غيروا هذين المصطلحين بمصطلحي «المادة» و«الأداة»، «ولكن كثيرا من محاولات التصالح بين الشـكل والمضمون كانت تجد عددا من المشـكلات المنهجيـة المتعلقـة بالمفاهيـم والتصورات، خاصة عندما يعتبـر ناقـدا مثـل «شكلوفسـكي» المحتـوى الإيديولوجي مظهـرا من مظاهـر الشـكل» (محمـود العشـيري: 33 - 34). وهـي نفـس رؤيتهـم للعمـل الأدبــي مهمـا كان نوعـه، إذ يتجلـى لهم بمسـتواه السـطحي،

وبمظهره الشكلي، فينقدونه ويحللونه على هذا الأساس مشكلنين المضمون أيضا، وغير معتبرفين بأي سياق. أما إذا ذهبنا إلى أكثر مفاهيمهم جوهرية وقلبها لنظريتهم، نجدنا أمام «القيمة المهيمنة» التي جاء بها «جاكبسون» كقاعدة أساسية تضمن تلاحم العمل الأدبي وينظر إليها «بوصفها عنصرا يقع من العمل الأدبي موقع البؤرة، بمعنى أنه يحكم العناصر الأخرى ويحددها ويغيرها أيضا، إن هذا العنصر يهيمن على العمل في مجموعه ويضمن تلاحم بنائه، ويعمل في ذلك بشكل قسري، لا راد له» (محمود العشيري: 41)، هذه القيم تتركب معا على شكل هرمي، لتحكم سائر القيم الأخرى، وهذا ما يكسب العمل الأدبي خصائصه المميزة له عن سائر الأنواع الأخرى، ليأتي مفهوم التغريب لـ «كسر مألوفية الأشياء التي اعتدناها؛ فبكثرة اعتيادنا الشيء نألفه ونعتاده بصورة آلية، ومن ثم يخفت إحساسنا به» (محمود العشيري: 35).

كانت هذه مقدمة لأهم مبادئ الشكلانيين الروس، والتي اعتمدناها لولوج عالم السيميائيات، والكشف بمرآة التاريخ عن أصولها الشكلانية التي تغلغلت داخلها «والحق أن نتائج الأبحاث التي تمت في هذا الإطار الشكلاني (...) تعتبر عطاء شديد الأهمية في مجال فهم بنية النص الأدبي، وإدراك طبيعة تركيبه الداخلي» (حميد لحمداني: 12)، مما يؤكد سعة مجال الشكلانيين، إذ أخذت عنها مدارس لاحقة خاصة البنيوية واللسانيات.

لقد كانت أفكار «بروب» أكثر استلهاما من طرف السيميائيين، وذلك من خلال تحليله للحكايات الروسية العجيبة، في كتابه «مورفولوجيا الحكاية». وخلاصة أفكاره أن «كل تصنيف قائم على المواضيع تصنيف فاسد، لأن الحكاية لا تنفرد بموضوعات خاصة بها، لا تتقاطع ولا تتداخل مع أشكال أدبية أخرى، وهو ما يصدق

أيضا على التصنيف القائم على الموتيفات، فالقول بأن هناك حكايات للجن وحكايات للحيوانات يفترض أن كل حكاية لا تعالج إلا موتيفا واحدا ووحيدا، وليست سوى تحقق خاص له» (سعيد بنكراد: 10)، أما فرضياته فتتمثل في وظائفه، إذ اعتبر وظائف الشخصيات عناصر ثابتة، كما أنها هي الخالقة للشخصيات وليس العكس، أما عدد الوظائف فمحدود حوالي واحد وثلاثين وظيفة، كما أن للأحداث وتتابعها قوانين خاصة، بحيث تتشابه في كل الحكايات، إذ أن بنيتها ذات نوع واحد «فالشكل يعين قصة وحيدة، أما البنية فهي نسق تأليفي أكثر استقلالية في علاقته بالشكل الثقافي الخاص بالحكايات الروسية» (سعيد بنكراد: 12)، هذا التشابه بين الوظائف يؤدي إلى تقليصها في مجموعات صغيرة ودوائر أسماها «دائرة الفعل» عددها سبعة، كل دائرة تحدد فعلا معينا تقوم به شخصية معينة. فهو «يعرف الحكاية العجيبة بأنها متتالية من الوظائف تبدأ بالإساءة أو الشعور بالنقص (*Manque*)، تنتهي بالزواج أو بأي وظيفة تمكن من حل العقدة» (حميد لحمداني: 26)، لكن هذا التحليل الذي اعتمده قد لقي تناقضا مع مبادئه الأولى، إذ حاول «أن ينتقل إلى ميدان تأويلي بعيد عن الدراسة المورفولوجية، وذلك عندما تساءل عن الأسباب التي جعلت الحكايات الخرافية تخضع لسلسلة وظيفية واحدة في تركيبها» (حميد لحمداني: 28)، و«لأنه في لحظة ما، وعندما يتم تحليل البناء الداخلي تفرض كثير من التساؤلات التي تتعلق بدلالة هذه البناء الوظيفي نفسه. فهل يقتصر العمل القصصي على تشكيل الوظائف دون أن يكون للبناء الوظيفي العام دلالة معينة تعلو على دلالة المتتاليات الوظيفية نفسها؟» (حميد لحمداني: 28).

لقد انتبه كثير من النقاد اللاحقين إلى قصور التحليل البروبي في مجال الحكايات، لذلك نجد «ليفي شتراوس» بنقده المدمر، يهد كل

أصرحة «بروب» الحكائية وينقضها، ففي حين يرى «بروب» أن الشكل والمضمون من طبيعة واحدة، خاضعان لنفس التحليل، فالمضمون يستمد واقعه من بنيته، والشكل بنية للبنيات المحلية حيث يوجد المضمون وقد قال «ليفي شتراوس» مقولة مهمة عن منهج الشكلانيين «قبل مجيء الشكلانيين لم نكن نعرف، بدون شكل، ما يجمع بين الحكايات، أما بعدهم فلم نعد نعرف أين يكمن الاختلاف بينها» (سعيد بنكراد: 16)، كما لاحظ «ليفي شتراوس» أن تحليل «بروب» ببقائه عند مستوى السطح فقط، فإنه «أهمل إسقاطات استبدالية منظمة للسرد في مستوى عميق» (سعيد بنكراد: 16)؛ أي أنه بهذا المعنى لم يصل إلى بواطن الدلالات الخفية التي تحملها كل حكاية.

هذا وقد لاحظ «شتراوس» قصورا آخر على منهج «بروب» يتمثل في اعتباره العنصر المتحول «مجرد ديكور عرضي وزائل وغير مميز، وبالإمكان إسناده لأية شخصية، إنه على العكس من ذلك عنصر داخل ثقافة هي ما يسند الحكايات ويحدد العناصر الأساسية لتشكلها» (سعيد بنكراد: 18)، وفعلا، فلولا العنصر المميز في كل حكاية لصارت الحكايات كلها واحدة، ولصار من الأجدر الاكتفاء بتحليل واحد يطبق على كل الحكايات، وتقف عند كلمة «داخل ثقافة» لندرك مدى الأهمية البالغة التي يوليها السميائيون في دراساتهم للعلامات، وكل هذه الانتقادات التي وجهها «ليفي شتراوس» لـ«بروب» إنما عمل على تجنبها، وإعطاء التبديل عنها في تحليلاته، فإضافة إلى انتقاده له فيما يخص التركيز على الشكل، واعتباره العناصر المتحولة ليست ذات أهمية في التحليل، فإن «الوظائف في تتابعها وعددها وتوزيعها قابلة هي الأخرى لأن يعاد فيها النظر، فاستنادا إلى تقاطع المحور التوزيعي مع المحور الاستبدالي، وإمكانية إسقاط المحور الأول على الثاني يمكن تقليص عدد الوظائف ونمط توزيعها» (سعيد

بنكراد: 19)، وحقا، فهذا ما فعله «شتراوس» فعلا، فقد قام بتقليص عـدد الوظائـف عـن طريـق المزاوجة بين الوظائف القابلة لأن تشـكل وحـدة ضمـن ثنائيـة، إذا ذكـر فيهـا الأول تحتـم ذكـر الثانـي، ومما لا شك فيه أن «شتراوس» لم يكن همه هو تقليص عدد الوظائف الذي «بروب» فحسـب، بل إنه كان مراده أن يوضح بأن الحكايات ليسـت قائمـة علـى نفـس النمـط، ولا لنفـس البعـد الكرونولوجي، بل إن «ما يشكل المستوى الأعمق هو الاستبدال» (سعيد بنكراد: 20).

لقد أتى «غريماس» هو الآخر فيما بعد ليطور المنهج البروبـي لكن مصلحا لا مدمرا مثل «شـتراوس»، وهذا بإضافة بعض العناصر التي استفادها من اللسانيات وتطور الأبحاث اللغوية، فبنى «نموذجه العاملي» المرتكز على أعمال «بروب» خاصة عندما يوزع هذا الأخير الوظائف على سبع شخصيات، وإن كان لم يستعمل مصطلح «العامل»، وفـي تحليـل «غريمـاس» - كمـا في التحليلات السـابقة للحكايات - يركز على جانبين: «جانب وظيفي، وجانب وصفي، الجانب الوظيفي يشمل الأفعال التي يقوم بها الإله، والجانب الوصفي يشمل الألقاب والأسماء المتعددة التي تحدد صفاته» (حميد لحمداني: 32)، ويبدو من هذا القول أن هناك تعارضا بين التحليل الوظيفي والتحليل الوصفي، وهذا التعارض - ولا شك - هو الذي يوجد تكاملا في التحليل.

يـرى «ميشـال آدم» أنـه اعتمـادا علـى أبحـاث «بـروب» حـاول «غريمـاس» منـذ 1966 أن يشـيد علـم دلالـة بنائيـا للحكـي، لذلـك فقـد وضـع نموذجـا للتحليـل يقوم على سـتة عوامل تأتلف من ثلاث علاقات. (حميد لحمداني: 33)، وقد ذكر «لحمداني» هذه العلاقات القائـم عليهـا تحليـل «غريمـاس» والمتمثلة فـي علاقة الرغبة، وعلاقة التواصـل، وعلاقـة الصـراع، وشـرحها بإسـهاب، لا نـرى فـي ذكـره

أيـة فائـدة فـي مقامنـا، لأننـا إنمـا نحـاول أن نبرز كيـف كان «بروب» المحسـوب على الشـكلانيين مؤثرا وموجها كبيرا لأعمال السـيميائيين في تحليلاتهم للحكاية، وقد غضضنا الطرف عن تحليلات سيميائيين آخرين كـ«رولان بارث» الذي كانت أهمية بحثه في الوظائف كامنة «في الطابـع الشـمولي الـذي يتخذه البحث عنـده» (حميد لحمداني: 28)، وهو المستفيد أيضا من أعمال «بروب» وأهميتها وتوجيهها لأهل الدراسـات اللاحقـة فيمـا يختـص بتحليـل أنماط الحكـي، لننتقل إلى باحـث شـكلاني آخـر كانـت أبحاثـه كلها مركزة علـى جمالية الرواية وأسـلوبيتها، ولأنـه اهتـم بالروايـة البوليفونية المتعـددة الأصوات فقد «أثـرى النقـد الروائـي بكثيـر من المفاهيم: كفضاء العتبة، والشـخصية غير المنجزة الحوار، تعبير عن تعدد الرؤى الأيدلوجية الخ» (جميل حمـداوي: 94)، والملاحـظ علـى مصطلحـات «باختيـن» هـذه أنهـا مصطلحات حديثة متناولة بكثرة في الأبحاث السيميائية، خاصة مفهوم «الفضاء» التي انتشر بين السيميائيين انتشار النار في الحطب.

وفي مجال المصطلحات، وبعيدا عن «باختين» يذكر «كير إيلام» مصطلحـا آخـر منبثقـا عـن إعمال الشـكلانيين هو مصطلـح «التصدر» فهـو شـبيه جـدا بمفهـوم «التغريـب» Ostrenanie، لكنـه متعلـق بالعمل المسـرحي، وبالمسـرحي الملحمي البريختي خصوصا، وهذا المفهوم الجديـد للتغريـب الـذي نـادى بـه «بريخـت» معرفـا إيـاه «إن إثارة هذا المفعول هو طريقة لتركيز انتباه الذات، أو انتباه الآخرين إلى شيء ما، وهذا يتم عن طريق تحويل الشيء الذي تريد تركيز الاهتمام عليه من شيء عادي مألوف، يمكن إدراكه مباشرة إلى شيء غريب لافت للنظر، وغير متوقع» (كير إيلام 249)، لا يختلف في شيء عن مفهوم «التغريب» الذي نادى به الشكلانيون.

كانـت أعمـال الشـكلانيين نظريـة وتطبيقيـة فـي آن واحـد، ممـا

قاد إلى ظهور مدرسة «تارتو» (Tartu)، التي تعد من أهم المدارس السيميائية الروسية، والتي كان من أعلامها البارزين «أوسبينيسكي»، و«تودوروف»، و«يوري لوتمان»، وقد جمعت أعمال هؤلاء في كتاب «أعمال حول أنظمة العلامات... تارتو (1976)، ولعل أهم ما قامت به هذه الجماعة هو تمييزها بين «ثلاثة مصطلحات، ألا وهي: السيميوطيقا الخاصة، وهي دراسة لأنظمة العلامات ذات الهدف التواصلي، والسيميولوجيا المعرفية التي تهتم بالأنظمة السيميولوجية وما يشابهها، والسيميوطيقا العامة التي تتكفل بالتنسيق بين جميع العلوم الأخرى» (جميل حمداوي: 94)، ولكن هذه الجماعة - كما يؤكد «جميل حمداوي» - قد اختارت السيميوطيقا ذات البعد المعرفي، واهتمت بسيميوطيقا الثقافة حتى أصبحنا نسمع عن اتجاه سيميوطيقي خاص بالثقافة له فرعان: اتجاه إيطالين واتجاه روسي، متمثل في أعمال هذه الجماعة.

نخلص إلى القول أن الشكلانيين الروس، بأعمالهم النظرية والتطبيقية، وبمبادئهم الخاصة، كانوا خير محرك وفاعل في الدراسات السيميائية الغربية، وقد ذكرنا أهم ما جاءت به في أبحاثهم، كما ذكرنا أهم مبادئهم، ورأينا كيف أنها متقاربة جدا مع مبادئ السيميائيين.

المراجع

1. جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة. من مجلة عالم الفكر. المجلد 25/ العدد 03.
2. حميد لحمداني: بنية النص السردي - من منظور النقد الأدبي-.
3. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائية السردية.
4. كير إيلام: العلامات في المسرح. من كتاب: سيزا قاسم: مدخل إلى السيميوطيقا: السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد. ج1.
5. محمود العشيري: الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة - دليل الناقد العام-.

السيميائيات والشعرية

La Sémiotique et la Poétique

يعتبر مصطلح الشعرية من المصطلحات التي شاعت في النقد المعاصر، والشعرية Poétique مصطلح عربي قديم حديث، قديم من حيث أنه استعمل أول مرة على يد الفيلسوف اليوناني «أرسطو» في كتابه «فن الشعر» وحديث من حيث أنه أخذ دلالات متعددة عند النقاد المعاصرين.

إن الشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات وهي العلم الشامل الذي يبحث في البنيات اللسانية، وقد بدأ الاهتمام بها مع «جاكبسون» ونظريته اللسانية التواصلية التي اهتم بمفهوم «الرسالة»، وما يمكن أن تولده من دلالات كالوظيفة الشعرية التي تكون الرسالة فيها غاية في ذاتها.

الشعريات - كما يرى «رابح بوحوش» - أو Poétics مفهوم حاول اللسانيون والنقاد العرب نقله إلى العربية فاختلفوا ولم يتفقوا على تسميته تسمية واحدة، من ذلك أن بعضهم سماه «الشعرية» وهناك من أطلق عليه مصطلح «الشاعرية» فمزقت هذه الاختلافات جوانب العلم وأضاعت الغاية المرجوة، فاختلف القراء في فهم كنهه وأعرض عنه المبتدئون، ومصطلح «الشعريات» Poétics مفهوم لساني حديث يتكون من ثلاث وحدات Poèm وهي وحدة معجمية Lexème؛ تعني في اللاتينية «الشعر» أو القصيدة، واللاحقة «ic» وهي وحجة مورفولوجية Morphème تدل على النسبة وتشير إلى الجانب العلمي لهذا الحقل المعرفي، واللاحقة «s» الدالة على الجمع، وانطلاقا من

هذا المستوى من مستويات التفكيك نجد جمعها يساوي أو يعطينا علوم الشعر Science de la poésie (رابح بوحوش: 57 - 58).

1 - مفاهيم الشعرية العربية عند النقاد العرب القدماء:

لقد نشأ مفهوم الشعرية العربية خلال فترات وأحقاب كان الشعر العربي يتشكل فيها عبر العصور المختلفة، ومن أهم الشواهد على ذلك هذه التعاريف المأثورة عن بعضهم:

أ. **الفارابي**: يقول: «... والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبة أولا ثم الشعرية قليلا» (سعد بوفلاقة).

ويعني «الفرابي» بلفظة (الشعرية) هنا السمات التي تظهر على النص بفعل ترتيب وتحسين معنيين، حيث تؤدي هذه السمات - في الأخير - إلى ظهور أسلوب شعري يطغى على النص.

ب. **ابن سينا**: يقول: «إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان أحدهما الالتذاذ، المحاكاة، والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية، وجعلت تنمو يسيرا يسيرا تابعة للطباع، وأكثر تولدها من المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعا، وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل منهم وقريحته في خاصته، وبسبب خلقه وعلاماته» (سعد بوفلاقة). يبدو من النص - كما ذهب «سعد بوفلاقة» - أن مفهوم الشعر عند «ابن سينا» يعني علل تأليف الشعر التي يحصرها في المتعة المتأتية من المحاكاة وتناسب التأليف، والموسيقى بمعناها العام، ويجعل المتعة والتناسب المحفزين على تأليف الشعر، ولهذا فإن مفهوم الشعرية في نص

«ابن سينا» يتخذ منحنى نفسيا يرتبط بغريزة الإنسان التي تحقق له المحاكاة والتناسب مع تلك المتعة، وتفسيريا يعالج أسباب جنوح الغريزة إلى ممارسة الشعر.

ج. **ابن رشد**: نجده ينقل قول «أرسطو»: وكثيرا ما يوجد في الأقاويل التي تسمى أشعارا ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط، كأقاويل «سقراط» الموزونة وأقاويل «أنبادقليس» في الطبيعيات، بخلاف الأمر في أشعار «هوميروس»؛ فقد عد «ابن رشد» ما يميز الشعرية عن بعض الأقاويل الموزونة هو الأدوات التي توظف في الشعر، بحيث أن الوزن لا يمثل في نظره سوى عنصر إضافي، وأن من جاء من بعض الأقاويل قائم على الوزن فقط فهو لا يعد من الشعرية في شيء لخلوه من أدوات الشعر الأخرى (سعد بوفلاقة).

د. **حازم القرطاجني**: «... وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ كيفما اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع» (سعد بوفلاقة)، ويقول أيضا: «وليس ما سوى الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس مماثلا للأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ينحو بها نحو الشعرية لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشعرية، إذ المقصود بها سواها من الأقاويل بإثبات شيء أو إيصاله أو التعريف بماهيته وحقيقته»، ويبدو أن مفهوم «الشعرية» عند «حازم القرطاجني» يقترب إلى حد ما من مفهومها العام أو قواعد الشعر وقوانينه التي تتحكم في الإبداع الشعري، ولكن لفظة «الشعرية» لم تتبلور مصطلحا واضحا ولم تكن ذات فعالية إجرائية ولم تكرس تماما في النصوص النقدية العربية القديمة، وإن كان «حازم» أراد أن يجعل قانونا لـ«الشعرية» -

كمـا يتجلـى ذلـك فـي النص المقتبـس الأول لـ «حازم» - حيث أنكـر أن تكـون «الشـعرية فـي الشـعر» نظما للألفـاظ والأغراض بصورة اعتباطية، فهو يبحث عن قانون لـ «الشعرية» يمنح للشعر شعريته أو بالأحرى يجعل من النص اللغوي نصا شعريا، ويبدو أن «حازما» كان المرجعية الأكيدة للشعريات الحديثة.

2 - مفاهيم الشعرية العربية عند المعاصرين من النقاد:

إن بعـض المعاصريـن مـن النقـاد العـرب الذين تناولوا «الشـعرية» بالدراسة والبحث لم يعرفوها تعريفا واضحا، كما لم يفرقوا بينها وبين الشـعر ولكنهـم أداروا - كمـا ذكرنـا سـابقا - حولهـا بحوثـا تتلخص في البحث عن قواعد الشعر العربـي وقوانينه التي تتحكم في الإبداع الشعري كما هو الحال عند «رشيد يحياوي»، «نور الدين السد»، «حسن ناظم»، «أدونيس»... الخ، أما الذين حاولوا تحديد مفهوم «الشـعرية» من النقاد العـرب المعاصـرون فإنهـم لـم يعطوها تحديدا واحدا، فقد كان مفهومها عندهم يختلف عما تعنيه «الشـعرية» في النقد الغربـي؛ إذ ليس للشـعر أو «الشـعرية» مفهوم مطلق وإن هذا المفهوم عرف يكتسـب دلالته من المرحلة التاريخية والحضارية التي يعيش فيها الشاعر والباحث.

ويذهب «أدونيس» إلى أن سر الشعرية هو أن تظل دائما كلاما ضد الكلام، لكي تقدر أن تسمى العام وأشياءه أسماء جديدة؛ أي تراها في ضوء جديد، والشـعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسـها مفلتة من حدود حروفها وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر.

هــ. كمـال أبـو ديـب: «لا يمكـن أن توصف الشعرية إلا حيث يمكن أن تتكـون أو تتبلـور، أي فـي بنيـة كليـة فالشـعرية إذن خصيصـة علائقية؛ أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه

هـذه العلاقـات، وفـي حركتـه المتواجشـة مع مكونات أخرى لها السـمة الأساسـية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق الشـعرية ومؤشـر على وجودها» (سعد بوفلاقة).

والملاحـظ هنـا أن «كمـال أبـو ديـب» تخلـى عن المفهـوم القديم الشعرية العربية، واقترب من مفهوم الغرب لمصطلح الشعرية.

وسـنكتفي بهـذا القـدر مـن المفاهيـم التي وضعهـا العرب القدامى والمحدثيـن للشـعرية، لننتقـل إلـى النقـاد الغرب - القدامـى والمحدثين أيضـا - ونحـاول أن نعـرض أهـم المفاهيـم التـي وضعوهـا لمصطلـح «الشعرية».

1 - مفاهيم الشعرية عند النقاد الغربيين القدامى:

إن مصطلح «الشعرية» في الدراسات الغربية له مفاهيم متعددة، ففـي التعريـف السـائد يـدل هـذا المصطلـح على «مجموعـة المبادئ الجمالية التي تقود الكاتب إلى عمله الأدبي» (سعد بوفلاقة).

«الشعرية» عند «أرسطو» تعتبر كفن التدليل والمحاكاة، والنظرية الشعرية الحديثة اشتقت اسمها - كما ذكرنا سابقا - من عنوان كتاب «أرسطو» «فن الشعر» أو «البويطيقا» التي تعني الشعرية.

تعود كلمة «الشعرية» إلى أصل يوناني بمعنى «صنع» مما يؤكد أن إبداع الشـاعر في التصور اليوناني القديم والغربـي الحديث يقوم على فكرة الجهد الإنسـاني الثقافي أكثر مما يقوم على فكرة الإلهام على العكس مما يبدو عليه التصور العربـي القديم والمعاصر.

2 - مفاهيم الشعرية الغربية عند النقاد الغربيين المعاصرين:

لقـد ظهـرت مفاهيـم أخـرى أكثـر دقة تحول الشـعرية إلى حقل دراسـي يعهـد لنفسـه مهمـة تكويـن «نظريـة داخليـة لـلأدب» وتطوير «المقـولات التـي تـؤدي إلـى الإحاطـة بالوحـدة والتنـوع معـا في كل

الأعمال الأدبية» (سعد بوفلاقة).

يقول «فاليري»: «يبدو لنا أن اسم الشعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي؛ أي اسما لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر» (سعد بوفلاقة). ويرى «تودوروف» أن موضوع الشعرية ليس هو العمل الأدبي وكل عمل عندئذ لا بعد إلا تجليا لبنية محددة وعامة، وليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة ولذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية. ويعرفها «رومان جاكبسون» «تتجلى الشعرية في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى فيكون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي، ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع بل لها وزنها وقيمتها الخاصة» (رومان جاكبسون: 34).

مجال الشعرية:

لقد ساد بين الناس أن موضوع الشعرية هو الشعر، لكون تطورات هذا المصطلح ودلالاته على الإحساس الجمالي الخاص الناتج عن القصيدة جعله يرتبط بالعاطفة أو الانفعال الشعري، ثم دل مصطلح «الشعر» على كل موضوع خارج عن الأدب، أي كل ما من شأنه إثارة الإحساس، فاستخدمت في الفنون الأخرى: شعر الموسيقى، شعر الرسم، والأشياء الموجودة في الطبيعة، وبعد ذلك توسع مجال هذه الكلمة حتى أصبحت تحتوي اليوم شكلا خاصا من أشكال المعرفة (رابح بوحوش: 62)، ولكي تفهم الشعرية يجب أن ينطلق الدارس من صورة عامة ومبسطة عن الدراسات الأدبية وذلك بذكر بعض

الاختيارات المتخذة بشأن الاختيارات الأساسية، فهناك موقفين متباينين: الأول يرى في النص الأدبي ذاته موضوعا كافيا للمعرفة، أما الموقف الثاني فيرى أن كل نص تجل لبنية مجردة (أعرض عن كل دراسة تتناول حياة الكاتب بما أنها ليست دراسة)، وهذان الاختياران لا تعارض بينهما، بل كل واحد منهما يقف بإزاء الآخر موقف تكامل ضروري (تودوروف: 23)، وفي هذا السياق يقول «تزفيتان تودوروف» «ولنقل في البداية بعض كلمات عن الموقف الأول الذي يذهب إلى أن العمل الأدبي هو الموضوع النهائي والأوحد ولنسمه من الآن فصاعدا التأويل ويسمى أحيانا تفسيرا أو تعليقا أو شرح نص أو قراءة أو تحليلا، أو ببساطة أيضا نقدا (هذا التعداد لا يدل على استحالة التمييز أو حتى التعارض بين بعض هذه الألفاظ...) يتحدد بالمعنى الذي يحمله عليه هنا بمرماه، وهو تسمية النص المعالج، ويحدد له هذا المرمى منذ الوهلة الأولى مثله الأعلى، وهو جعل النص يتكلم بنفسه، وبعبارة أخرى إنه الوفاء للموضوع أي للآخر، وبالتالي امحاء الذات كما يحدد له مأساته وهي المعجز المستمر عن بلوغ المعنى، وإنما بلوغ إلى معنى واحد فقط خاضع للأحداث التاريخية والنفسية، والحقيقة أن التأويل عمل أدبي أو غير أدبي في ذاته ولذاته دون التخلي عن لحظة واحدة ودون إسقاطه خارج ذاته لأمر يكاد يكون مستحيلا أو هذه المهمة بالأحرى ممكنة، ولكن الوصف لن يكون ذاك إلا تكرارا حرفيا للعمل نفسه (...) والوصف الأفضل للعمل هو العمل نفسه» (تودوروف: 21).

إن الموقف الثاني الذي أعلن عنه «تودوروف» يندرج في الإطار العام للعلم، وفي الموقف الثاني يمكن التمييز بين تنويعات مختلفة تبدو للوهلة الأولى متباعدة، وفي الواقع نجد هنا جنبا إلى جنب دراسات نفسية ودراسات تحليلية نفسية ودراسات اجتماعية،

ودراسات إثنولوجية مستمدة من الفلسفة أو من تاريخ الأفكار، وهي تنفي جميعها طابع الاستقلالية عن العمل الأدبي، وتعتبره تجليا لقوانين توجد خارجه وتتصل بالنفسية أو المجتمع والفكر الإنساني أيضا وهدف الدراسة عندئذ هو نقل العمل إلى الميدان الذي تعتبر أساسا؛ أي أنه عملية فك للرموز وترجمة لها، فالعمل الأدبي تعبير عن «شيء ما»، وغاية الدراسة هي الوصول إلى هذا «الشيء» عبر القانون الشعري، وطبقا لطبيعة هذا الموضوع الذي يسعى إلى بلوغه، سواء أكانت فلسفية أو نفسانية أو اجتماعية أو غير ذلك، فإن الدراسة المعينة بالأمر تندرج ضمن نمط كم هذه الأنماط للخطاب التي لكل منها تفريعات متعددة، وتنتسب هذه الفاعلية إلى العلم ما دام موضوعه لم يعد الحدث النوعي، وإنما القانون (النفساني، أو الاجتماعي... الخ) الذي يوضحه الحدث (تودوروف: 22).

وجاءت الشعرية فوضعت هذا التوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل ولكنها بخلاف هذه العلوم (علم النفس، علم الاجتماع...) تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الوقت نفسه، وموضوع الشعرية هو خصائص الخطاب الأدبي وليس العمل الأدبي سوى إنجازا من إنجازات الشعرية الممكنة، وبالتالي فالشعرية لا تعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن؛ أي أنها تعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية. وبالتالي لم تعد غاية الشعرية صياغة كلام فضفاض عن النص أو تلخيص فطن للعمل الملموس، وإنما اقتراح نظرية لبنية الخطاب الأدبي واشتغاله، نظرية تقدم جدولا للإمكانات الأدبية، كما تظهر الأعمال الأدبية - باعتبارها حالات

خاصة منجزة - وسيصبح العمل عندئذ مسقطا على شيء آخر غير ذاته، كما هو الشأن في النقد النفسي والاجتماعي، ولكن هذا الشيء الآخر لن يكون عندها بنية غير متجانسة معه بل سيكون بنية الخطاب الأدبي نفسها، ولن يكون النص النوعي إلا حجة تسمح بوصف خصائص الأدب (تودوروف: 23). ويلخص «تودوروف» ثلاثة مفاهيم للشعرية، فيقول إنه مصطلح يدل على كل نظرية دالية للأدب، أي تنبع منه وتصب فيه، كما ينطبق على الاختيار الذي يمارسه كاتب معين من بين كل الخيارات والإمكانات الأدبية كما تتجلى في المنظور الفكري والمضمون والأسلوب... الخ، أما المفهوم الثالث لمصطلح الشعرية فيتمثل في الإحالة إلى القوانين المعيارية المتبناة من طرف نظرية أدبية معينة - وهي مجموعة من القواعد التي يصبح استعمالها في التقويم عندئذ واجبا - لكن «تودوروف» ركز على المفهوم الأول للمصطلح - كما لاحظنا سابقا - والذي يجعل الشعرية تهدف إلى بلورة منظومة من التوجهات تمكن من قياس درجات الوحدة والتنوع في جميع الأعمال الأدبية، وهذا يجعل من العمل الفردي تدليلا على هذه التوجهات، وتصبح وضعيته عندئذ وضعية مثال ونموذج وليست وضعية مفهوم أو معيار معين (نبيل راغب: 384).

أما «رومان جاكبسون» فيذهب في كتابه «قضايا الشعرية» إلى أن محتوى مفهوم الشعر غير ثابت وهو يتغير مع الزمن إلا أن الوظيفة الشعرية هي - كما أكد ذلك الشكلانيون - عنصر فريد، عنصر لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى، هذا العنصر ينبغي تعريته والكشف عن استقلاله - كما هي عارية ومستقلة الأدوات التقنية التكعيبية على سبيل المثال - ومع ذلك فإن هناك حالة خاصة، حالة لها من جهة نظر جدلية الفن، الحق في الوجود إلا أنها حالة خاصة رغم كل شيء، وبصفة عامة فإن الشعرية مجرد مكون من بنية مركبة،

إلا أنها مكون تحول بالضرورة العناصر الأخرى ويحدد معها سلوك المجتمع... إذا ظهرت الشاعرية أي وظيفة شعرية بلغت في أهميتها درجة الهيمنة في أثر أدبي، فإننا حينئذ سنتحدث عن الشعر (حسن البنا عز الدين: 31). وقبل أن يتطرق «جاكبسون» إلى الوظيفة الشعرية يقدم صورة مختصرة عن العوامل المكونة لكل سيرورة لسانية، حيث صاغ نظريته المشهورة في وظائف الكلام، فاكتشف أن كل عنصر من العناصر الستة للكلام يولد وظيفة في الخطاب، تتميز نوعيا عن الوظائف الأخرى في الخطاب، وتكون عملية التخاطب اللساني تأليفا لجملة هذه الوظائف مع بروز إحداها فتكون بنية الكلام مصطبغة بسمات الوظيفة الغالبة(عبد السلام المسدي: 158). ويتكون النموذج اللساني من: المرسل المرسل إليه، الرسالة، السياق، الشفرة، قناة الاتصال، ويولد كل عامل من تلك العوامل وظيفة مختلفة وهي على الترتيب كالآتي: انفعالية، إفهامية، شعرية، مرجعية، ميثالسانية، انتباهية. يقول «رومان جاكبسون» في وصفه الوظيفة الشعرية: «إن تحليل النظم يعود كليا إلى كفاءة الشعرية، ويمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر نفسه، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية» (رومان جاكبسون: 35).

ولكي نفهم الفكرة الأساسية - بشكل أفضل - عن مفهوم «الوظيفة الشعرية» لدى «جاكبسون» نذكر ما قاله مترجما عمله إلى العربية «قضايا الشعرية»: «لم يكف جاكبسون في جل كتاباته عن التأكيد أن الشعر يتسم بالتشديد على شكل الرسالة، حيث تتمتع

الدلائل في حد ذاتها بثقل خاص، وتكتسب سمكا ينقلها من وضع الإحالة الشفافة على المحتوى أو المرجع أو الذات... إلى وضع التميز الذاتي إزاء ذلك كله» (حسن البنا عز الدين).

وتسمى هذه السمة الوظيفة الشعرية، ويكتسبها الشعر عن طريق إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف مما ينتج عنه بنية التوازي في الشعر على وجه الخصوص، وتشمل بنية التوازي هذه أدوات شعرية تتكرر في القصيدة مثل: الجناس، وتستوعب الصورة الشعرية والبيت والمقطوعة والقصيدة اعتمادا على الاستعارة (وأساسها المشابهة) في مقابل اعتماد النثر على الكناية أو المجاز المرسل (وأسبابها المجاورة)، وحين يقول «جاكبسون» «إن الوظيفة الشعرية تسقط مبدأ التكافؤ لمحور الانتقاء على محور التركيب»، فهو لا يعني أن المحور هو الذي يتم إسقاطه - فهذا الأمر لا معنى له - إن مبدأ التكافؤ الذي يتحكم بالانتقاء، يتحكم عندئذ بمحور التركيب ويمنحه تلك التعددية في المعنى التي يتسم بها النص حين تسود الوظيفة الشعرية فيه (حسن البنا عز الدين).

هذه هي شعرية «جاكبسون» - باختصار شديد - وما تجدر الإشارة إليه في هذا السياق هو وجود عبارة مهمة لـ «تودوروف» تلتقي في عمقها بمفهوم «جاكبسون» الشعرية حين يقول: «ينشأ الحديث [الخطاب *Discourse*] عن الأدب مع ميلاد الأدب نفسه، وهذه الحقيقة لا تأتي اعتباط، ومن ثم يكون هناك دائما وعي باللغة في أساس كل موقف أدبي، وحتى إذا امتنع الكاتب عن التأمل المجرد في ماهية الأدب يبدو متلازما مع الأدب ذاته، ويمكن أن يفسر هذا بميل النص الأدبي ليكون موضوعا لذاته» (حسن البنا عز الدين: 44 - 45).

علاقة الشعرية بالسيميائيات:

من أبرز الكتب التي جسدت فكرة العلاقة بين الشعرية

والسيميائيات - حسب رأي «رابح بوحوش» - كتاب «فرانسوا راستي» وهو جهد حاول فيه صاحبه أن يدرس الخطاب الشعري من حيث بنيته ودلالته، فاعتنى بالمسائل الصوتية والإيقاعية كما اعتنى بالتركيب ودعا إلى استخدام بعض المفاهيم التي اقترحها كما اقترح نظرية القراءة عمدتها القارئ (رابح بوحوش: 67). ومن جهة أخرى نجد «تودوروف» يعترف بان الشعرية تهتم في إبراز المشروع السيميائي العام الذي يوجد كل المباحث التي تمثل العلامة منطلقاتها، وفي هذا السياق يسجل قاموس اللسانيات أن الكثير من الإجراءات التي تناولتها الشعرية متعلقة بنظرية العلامات، والشعرية كانت إحدى الأهداف التي سعت إليها السيميائيات في إطار طموحها إلى أن تكون العلم الشامل الجديد الذي يتسلط على سائر العلوم «لكن الشعرية حاولت المقاومة والتأبي في وجه السيميائية حيث لا يبرح الناس في الغرب مختلفين على أن يدمجوها في السيميائية ويستريحوا كما فعلوا ذلك حين أدمجوا الأسلوبية والبلاغة فيها، أو يبقوا عليها مستقلة، ولا يبرح التطاحن قائما في فرنسا..» (يوسف وغليسي: 12).

لكن هذه المسألة - حسب «يوسف وغليسي» - محسومة لدى السيميائيين حيث يقول: «.. غير أن هذه المسألة محسومة لدى جمهور السميائيين، إذ يكفي دليلا على ذلك أن نسائل «المعجم السيميائي» عن الشعرية فيجيبنا باختصار مفيد: هي سيميائية الشعر Sémiotique de la poésie أو نقرأ كتابا فرنسيا مشتركا صدر سنة 1972 يحتوي (مقالات في السيميائية الشعرية)؛ لاسيما مقالة «غريماس» (نحو نظرية الخطاب الشعري) فيعود الظن يقينا..» (يوسف وغليسي: 13).

أما «محمد العمري» فيرجع العلاقة بين الشعرية والسيميائيات إلى وجهتين: الأولى **تداولية** تهتم بالمقاصد الفكرية والعاطفية، وعلاقة هذه المقصدية بأجناس الخطاب وتكوينه، وهو حديث يقود إلى فكرة

المعيار في البلاغة العربية والثانية **بنائية النص** التي تميزها خمس خطوات هي: إيجاد مواد الاحتجاج، وترتيبها، وصياغتها لغويا صياغة جميلة ثم ترتيبها في الذاكرة وحفظها إلى حين العرض، ثم إلقاؤها على المستمعين بطريقة تعبيرية. (رابح بوحوش: 66).

ومعدن هذه الفكرة هو النموذج التواصلي السيميائي الذي اقترحه «هنري بليث» انطلاقا من ثلاثة تصورات هي: التركيب والدلالة والتداول، يقول: «يعتمد الأنموذج السيميائي التركيبي في توليد الصور الانزياحية على إجراء مجموعة محددة في مستويات اللغة المختلفة (الفونولوجيا، والمورفولوجيا، والتركيب والدلالة والخط والنص)» (رابح بوحوش: 66).

أما الجانب الدلالي من خللا التمييز بين مقامات التواصل (التواصل اليومي، والتواصل الشعري، والتواصل الناقص)، لذا ذهبت «جوليا كريستيفا» - انطلاقا من هذه الاعتبارات المنهجية والعملية - إلى أن السيميائيات يمكن أن يتم بناؤها على أساس أنها علم يهتم بالخطابات عليها أن تستعين بالطروحات اللسانية في مرحلة أولى، وبعد ذلك يمكن أن تفتح أمامها إمكانية الانفلات من قوانين دلالة الخطاب من حيث هي أنساق التواصل (رابح بوحوش: 66- 67).

كانت هذه جولة في رحاب الشعرية التي كشفت النقاب عن بعض جوانب روعة النص الأدبي عامة والشعري خاصة، وكيف ساهمت في إثراء مجال السيميائيات، وساعدتها على تبني فرع آخر أضيف إلى فروعها، ألا وهو الاهتمام بجمالية النص الأدبي، كما ساهمت السيميائيات في إضافة عنصر الدلالة والتواصل داخل الشعرية، وهذا شأن مختلف العلوم والمناهج التي تعطي وتأخذ من بعضها البعض.

المراجع

1. تزفيتان تودوروف: الشعرية.
2. حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافة - مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي -.
3. رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب.
4. رومان جاكبسون: قضايا الشعرية.
5. سعد بوفلاقة: الشعرية العربية بين التراث والمعاصرة.
6. نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية.
7. يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات.

السيميائيات والظاهراتية

La Sémiotique et la Phénoménologie

يقول «مرلو - بونتي»: «إننا في داخلنا نجد وحدة الظاهراتية ومعناها الحقيقي» (جان فرنسوا ليوتار: 5)، وهذا ما يعني تجلي الظاهراتية في أنفسنا، وفي كل ما حولنا من موجودات، فهل هذا يعني أيضا أنها تتجلى في كل النظريات؟ ربما. لكن الأكيد أنها دخلت السيميائيات من بابها الواسع، وكانت من أصولها الفلسفية والنقدية، فأنهم مبادئها قد تبناها سيميائيون عديدون، لكنهم بدلوا وحوروا في بعضها، ورفضوا أغلبها، وزادوا عليها. لكن، ما هي الظاهراتية؟ وما هي أهم مبادئها؟

«... النزعة الظواهرية هي إحدى المبادئ الأساسية لمناهج البحث الوضعية...» (مجموعة مؤلفين سوفيات: 583). وكلمة «نزعة» لا تفي في الحقيقة بتعريفها، إذ أنها تشمل مفاهيم أوسع وأشمل، وهذا من خلال تعريف «بيتر كونزمان» وآخرون لها بأنها «اتجاه فلسفي هو الأشد تأثيرا في هذا القرن (العشرين)، تنطوي هذه التسمية على الالتزام بالتخلي في الفلسفة عن كل تفسير سريع للعالم وعلى العودة بعد ترك كل الأحكام المسبقة، لتحليل كل ما يتجلى للوعي» ((بيتر كونزمان وآخرون: 195). فأثرت بذلك في كل الفلسفات المعاصرة لها واللاحقة، خصوصا البرجوازية منها ورفضت العقلانية الديكارتية، لأن «المعرفة الحقيقة للعالم لا تتأتى بمحاولة تحليل الأشياء كما هي خارج الذات (نومينا: *Noumena*) وإنما بتحليل الذات نفسها وهي تقوم بالتعرف على العالم، أي بتحليل الوعي وقد استبطن الأشياء

فتحولت إلى ظواهر (فينومينا: *Phenomena*)، ذلك أن الوعي لا يكون مستقلا وإنما هو دائما «وعي بشيء ما»، غير أن من الضروري كما يقول «هوسرل»، تجريد الوعي من أية تصورات ما قبلية سواء كانت فلسفية أم حسية» (ميجان الرويلي، سعد البازعي: 321).

ينبغي هنا أن نفرق بين الظاهرية والمظهرية، فكما يبدو من اسمها قد نعتقد أنها تعني المظهر الخارجي للأشياء، رغم تعدد مصطلحاتها من «ظاهراتية، وظواهرية، وظاهرية...» إلا أنها تختلف عن المظهرية التي «لا تهتم إلا بالسطح الخارجي، أما الظاهرية فتعتبر الظاهرة والدلالة الجوهرية للشيء وجهين لعملة واحدة هي الوجود نفسه، تماما مثل الشكل والمضمون في العمل الأدبي أو الفني» (نبيل راغب: 427). ترتكز الظاهرية على «الحدس» كمبدأ أساس لفلسفتها، إذ أنه عينها الداخلية أو بصيرتها التي يتعرف بواسطتها الإنسان على الخصائص الفردية للشيء، أما مفهومها الرئيسي فهو مفهوم «قصدية الوعي» وهي التي تعني تأكيد المبدأ المثالي الذاتي، وسيتضح مفهومها من خلال معرفتنا لمتطلباتها الرئيسية وهي: «1 - الرد الظواهري: أي الامتناع عن إصدار أحكام فيما يتعلق بالواقع الموضوعي، وتجاوز حدود التجربة الذاتية.2 - الرد المتعالي: أي اعتبار موضوع المعرفة نفسه لا كوجود حقيقي وتجريبي، واجتماعي ونفسي، وفسيولوجي، وإنما كوعي «خالص» متعالي» (مجموعة مؤلفين سوفيات: 472).
أخذ رائدها «إدموند هوسرل» (1899 - 1938) مفهوم القصدية من «فرانز برنتانو»، مقاطعا نظريات التحليل النفسي المغرقة في الذاتية، باعتبار الظاهرات موجهة لوعي شيء ما، إذ «تشير قصدية الوعي إلى العلاقة المتبادلة الثابتة بين أفعال الوعي (مثل: أدرك تذكر: أحب...) وهي أفعال ترتبط بموضوع (فعل عنيه والتوجه إليه، العني: *Noësis* وجمعها: *Noësen*) والموضوع كما يظهر في هذه الأفعال (الموضوع

القصـدي، ماهـو معيـن *Noëma*، جمعهـا *Noëmaté*). (بيتـر كونـزمان وآخرون 195). وتبرز سمة القصدية الأساسية في البحث عن اليقين، وسنضرب مثال «جان فرانسوا ليوتار» حين يقول «فالقصدية ليست هذا المعطى السيكولوجي الذي ورثه «هوسرل» عن «برنتانو» وحسب بل هي أيضا ما به العدول عن الحكم ذاته يكون أمرا ممكنا: فإدراك هذا الغليون على المنضدة لا يعني الحصول على صورة مصغرة للغليون فـي الذهـن كمـا كان يدعـي ذلك أصحـاب مذهب تداعي الأفكار بل هو «التصويب» إلى الشيء ذاته الذي هو الغليون فالتحويل يظهر لنا الشـيء بوصفـه «مقابـلا» أو ظاهـرة ولـم يعـد الغليون سـوى «مقابل» ووجداني سـوى ما من أجله يوجد «مقابل»» (جان فرانسـوا ليوتار: 28)، ومـا هـذا المثـال الـذي وضعـه «ليوتـار» إلا تبسـيطا لمفهـوم الأشـياء وانعكاسـها على وجدان الإنسـان وبالتالي إبراز العلاقة بين الـذات والموضـوع، فيقـول: «فعلـى التحليل القصدي (...) إذن إبراز كيفيـة «تكويـن» معنـى الكـون للشـيء، لأن القصديـة تصويـب لكنها أيضـا إعطـاء معنـى والتحليـل القصدي يسـتولي على الشـيء المكون كمعنى ويكشـف عن هذا التكوين» (جان فرانسـوا ليوتار: 28)، إذن فقصدية «هوسرل» يقصد بها الظاهر ذي المعنى المقصود، وننوه إلى أن القصدية تستوجب فاعلا وموضوعا، يؤلف كلاهما الآخر، ويمكن إيجازها في: «1 - أن يكون الوعي دائما وعي بشيء ما. 2 - وأن أفضل طريقة نتصور بها الوعي أن يعده الفعل الذي به يقصد (أو يعني، أو يتخيـل، أو يتصـور) الفاعـل موضوعـا، (أو يعيـه) وبذلك يدخل ذلك الموضـوع فـي الحيـز المعـروف في شـكل تصور أو بديهة، أو صورة ذهنية، ويعتمد الموضوع المقصود على الفاعل من حيث دخوله الحيز المعروف، فضلا عن أن بديهة الموضوع تؤلف الفاعل على أنه شعور أو إحساس» (وليم راي: 17). وقد تطور المنهج الظاهري في تفسير

«جان بيير ريشـار»، و«جان روسـيه»، و«جان استاروبينسـكي»، و«إميل استيغر»، ثـم أثـر فـي كتابـات «جـورج بوليه»، و«غاسـتون باشـلار»، و«رولان بـارث». لقـد أضافـت الظاهريـة لمجـال النقد الأدبـي توافقا بين منهج المثاليين والتجريبيين، فالمثاليون سعوا إلى الاستغراق في الذاتيـة غيـر معتبريـن العالم مصدرا للمعرفة، والموضوعية في نظرهم وهم وسراب لا يمكن بلوغه أما التجريبـي فقد رفض المفهوم المثالي، واعتبر الإنسان العارف صورة منعكسة، تقوم الحقيقة الفيزيائية بطبعها على الذات العارفة، فجاء «هوسرل» بوعيه القصدي موحدا بين الذاتي والموضوعي، فـ«رفض الانقسام المفتعل بين الذاتية والموضوعية بأن جعـل الذاتيـة هـي الخطـوة الأولـى المؤدية إلـى الموضوعية، التي لا يمكن أن تنشأ وتتوحد بدون هذه المصادر الذاتية» (نبيل راغب: 429)، وهـذا مـا دفـع «موريـس ميرلـو - بونتي» إلى إضافـة «نظرية الإحالة» للفصـل فـي موضـوع الذاتيـة والموضوعية بإدخالها في معالجة اللغة، خاصـة فـي مجـال الإبـداع الأدبـي، إذ أن اللغة عنده «فعل قصدي»، منكـرا مـا جـاء بـه السـلوكيون أمثال «بلومفيلد»، فاللغة عنده تجسـيد للمعنـى لا علامـة أو إشـارة إلـى أحـد المعاني، ويتمثل خصوصا هذا التجسـيد فـي اللغـة الشـعرية، بإيحاءاتهـا، وإيماءاتهـا، حتـى تسـتطيع توصيلـه ونقلـه إلـى الآخريـن، كما سـاهمت الظاهريـة في ظهور عدة دراسـات أمثال «العمل الفني الأدبـي» لـ«رومان إنغاردن» و«ظاهرية التجربة الجمالية» لـ«مايكل دوفروين»، حللوا فيها العلاقة بين الوجود الإنساني كعلم، والإبداع الأدبـي كفن، إذ أن للوعي الإنساني علاقة عميقة بين النفس والعالـم، وذو تجارب شخصية عديدة، فيأتي المؤلف بخيالـه ولغتـه المنتقـاة، ويقـوم بنقـل تجاربه وعالمـه إلى عالم الرواية وبنائهـا. أمـا «سـارتر» فيـرى فـي الظاهرية انكشـافا للوجود من خلال معرفتنـا لأشـياء أخـرى ومقارنتنـا لهـا، إن القصديـة فـي نظره وعي لا

يمكنه الانغلاق على نفسه، وإنما من خلال حركيتها وتجليها، في تفرد الشيء عن باقي الموجودات وفي هذا يقول «يجب أن تفهموا «الوجود» كحركة. أن توجد، معناه أن تنفجر في العالم، معناه أن تنطلق من عدم عالم وشعور كي تنفجر - بغتة - وعيا - في العالم، فإذا ما حاول الوعي أن يعود إلى ذاته ويتحد معها وينغلق على نفسه انعدم. إن الضرورة التي تقتضي بأن يوجد الشعور كشعور بشيء غيره، إن هذه الضرورة هي ما يسميه (هوسرل) «قصدية»» (مجموعة مؤلفين: 61)، ولا يتوقف عند هذا، بل يتعداه إلى ضرورة التخييل في الكشف عن الواقع من خلال التعبير عنه، يقول: «إن الصورة تغدو تعبيرا عن علاقة الوعي بالموضوع؛ أن تدرك وأن تفهم وأن تتخيل هذه هي النماذج الثلاثة التي من خلالها يمكن للموضوع نفسه أن يعطى لنا» (محمد نور الدين أفايه: 17).

نجد أنفسنا مسهبين في اللهث وراء مفاهيم الظاهراتية ومبادئها، لكننا لا ننسى محاولة تقريبنا لمفهومها ومفهوم السيميائيات، فالظاهراتية كما عرفنا تحاول خلق رؤية جديدة للوجود، وللذات الإنسانية، وكذلك فعلت السيميائيات التي تنظر للكون من منظور علاماتي محاولة استخلاص معاني الإشارات التي تعتبرها أيضا قصدية، يقوم المجتمع والسياق الثقافي، والتاريخ بإعطائها دلالات معينة، كما أن «بورس» قد اعتمد على مبادئ «هوسرل» في إرساء ظاهراتيته من خلال مقولات الوجود الثلاث (الأولانية، الثانيانية، الثالثانية) وإن اختلفت عنها، ذلك أن ظاهراتيته اعتمدت على ظاهراتية «كانط» و«هيغل»، كما أنها «تقف فقط عند المظاهر المباشرة، مع محاولة الجمع بين تدقيق الجزئيات والتعميم الأوسع الممكن» (محمد الماكري: 43)، كما يقول: «إن على الباحث أن يجتهد لتجنب التأثر بالتقليد، والسلطة والأسباب التي تقوده إلى افتراض ما يجب أن

تكون عليه الوقائع (...) عليه أن يكتفي بالملاحظة الأمينة والمستمرة للمظاهر...» (محمد الماكري: 43)، أما عن مقولاته الثلاث التي انطلق منها لتحديد أنظمة علاماته، والتي يصفها بقوله «رأيي أن هناك ثلاث صيغ للوجود، وأجزم أنه بإمكاننا رؤيتها مباشرة في عناصر كل ما هو حاضر في الذهن في أي وقت بطريقة أو بأخرى» (محمد الماكري: 43)، فالملاحظة المباشرة هي أساس ظاهراتيته لا الأحكام المسبقة والافتراضات التعسفية، وهذه الملاحظة ولا شك هي التي ستقوده إلى الوصول إلى المعنى الحقيقي الكامن وراء هذه المظاهر الخارجية أما قصدية القراءة التي نجدها عند «بوليه» والتي استمدها أساسا من ظاهراتية «هوسرل» وقصديته، فيرى أن «وعي القراءة ما أن ينغمس في النتاج الأدبي ويتحرر من قيود الواقع الملموس حتى ينتابه العجب لأنه يجد نفسه مليئا بأشياء تعتمد على هذا الوعي، أي أنها لا شك ناتجة من القصد الخاص بها، وهي في الوقت نفسه معروفة على أنها أفكار شخص آخر» (وليم راي: 19)، ويقول بأحسن تعبير يصف به هاته الحالة «تفرز شخصيتي أفكار غريبة هي أفكار شخص آخر، لذا فأنا ذات منحت تجربة أن تفكر في أفكار غريبة عنها، فأنا فاعل لأفكار غير أفكاري أنا» (وليم راي 19)، إلى أن يقول: «لقد أصبح كل شيء جزءا من عقلي... وتحررت من إحساسي الاعتيادي بعدم الانسجام بين وعيي والمواضيع الخاصة به» (وليم راي: 19). كل هاته الأقوال تبرز مدى ذوبان شخصية القارئ في شخصية المؤلف من خلال العمل الأدبي، مما يعطي للقارئ قصدا معينا يفسر من خلاله عملا ليس عمله، إلا أنه يستوعبه ويحتويه وبالتالي يحيلنا هذا إلى ما دعا إليه أنصار «ميلاد القارئ» و«القارئ الضمني المثالي» في السيميائيات أمثال «رولان بارث» وتشابه القيم الاجتماعية، والثقافية، والتاريخية، التي تجعل من نص ما مفهوما لدى مجتمع بعينه كما ذهبت إلى

ذلك «جوليا كريستيفا»، فالمؤلف يؤلف عمله ثم يلقيه ليصبح هو غريبا عنه، فيتلقاه القارئ ويفسره كيفما شاء غير آبه بحياة المؤلف أو بقصده، لذلك نرى «بولي» مرة أخرى يشرح فكرته في معرض حديثه عن عدم أهمية سيرة المؤلف بوصفها عاملا خارجيا غير حاسم في تركيب النتاج الأدبي قائلا: «مما لاشك فيه إن كل شيء مهم لفهم النتاج... بيد إن معركة كهذه لا تطابق معرفة العمل الداخلية... فكل ما يهمني في هذه اللحظة هو أن أعيش من الداخل في نوع من الاندماج بالعمل، بالعمل وحده» (وليم راي: 19). لنذهب إلى «جاك دريدا» ومحاولته شرح نظرية «هوسرل» ونقدها، من خلال مفهوم «العلامة» التي تحتوي شقين متمايزين «العبارة» أو «الإشارة» فالعبارة علامة لسانية، قول منطوق أو فعل قول كما عبر عنها، بينما الإشارة «هي علامة كالعبارة، سوى أنها خلافا لهذه الأخيرة ومن حيث هي إشارة منزوعة الدلالة أو المعنى» (جاك دريدا: 45)، ويمكننا القول من خلال هذا التعريف البسيط أن العبارة تقابل العلامات اللغوية، بينما الإشارة هي العلامات غير اللغوية، وهو ما أكده «هوسرل» بقرنها بالأمارات والإيماءات، إلا أنها - في نظره - لا تملك دلالة عكس العلامات غير اللغوية السيميائية، لكن «دريدا» ينفي هذا الطرح في موضع من كتابه «الصوت والظاهرة»، إن «هوسرل» يعتبر أن كل عبارة لا تخلو من إشارة إذ الفارق بينهما وظيفي، لكن هذا لا يمنعهما من الالتحام، لكن «العبارة ليست نوعا للإشارة رغم أن كل العبارات تخالطها الإشارة وأن العكس غير صحيح» (جاك دريدا: 51). لم يهمل «هوسرل» إذن موضوع العلامة لكنه لم يعتبره علما قائما بذاته وفي هذه العبارة الأخيرة يذكرنا هذا الموقف بموقف «دو سوسير» باعتباره العلامات غير اللغوية أشمل وأعم من العلامات اللغوية، كما أن «هوسرل» مثل «دو سوسير» أعطى الأولوية للعبارة (العلامات

اللغوية)، حتى العبارات عنده بوصفها حاملة للدلالة لا تملك هذه الصفة إلا بعد إخراجها من داخل الذات إلى الخارج بفعل الكلام والقول الشفهي، فهي «إخراج»، فالدلالة مثلية متضمنة في الداخل، بينما التعبير عنها هو إخراج الصامت إلى صائت بفعل قصدي وواع، وبذلك يقترن التأويل بفعل القول، جسده الدال ومحدثه العبارة، فلا يمكننا تفسير ما هو مضمر، وغير ظاهر، والإيماءات بما أنها مضمرة وغير قصدية فلا معنى لها، وبالتالي نؤولها كيفما شئنا «أن يكون من الممكن أن «نتأول» الإيماء وأسارير الوجه واللاوعي واللاإرادي والإشارة بعامة، أن نتمكن أحيانا من استعادتها ومن الإفصاح عنها في شرح قولي وصريح ليس إلا إثباتا للتمييزات السابقة (...) إن هذا التأويل (...) إنما يجعلنا نفهم عبارة مضمرة، دلالة لا تزال محتجبة، إن العلامات غير المعبرة ليس عزمها على القول إلا على قدر ما نستطيع تقويلها ما يعتمل فينا، ما كنا نقصد في ضرب من الغمغمة، فالإيماءات لا تعتزم أن تقول إلا على قدر استعدادنا للإنصات إليها وتأويلها» (جاك دريدا: 70)، وقد أصاب كبد الحقيقة، فاللغة حقا قصدية، وعباراتنا المنطوقة هي تعبير عما نريد الإخبار عنه وإيصاله لغيرنا، أما الإيماءات فصامتة، لكننا من نضع لها تأويلات معينة، لهذا تختلف مفاهيمها من مجتمع لآخر ومن زمن لآخر، لأنها موضوعة ومصطلح عليها وفق سياق ثقافي واجتماعي خاص بفئة معينة، ومنطقة بعينها وهذا ما كشفت عنه دراسات السيميائيين.

كانت هذه شذرات استطعنا اقتناصها من كم معرفي هائل لا زالت ملامحه لم تتضح بشكل جلي، صعب علينا أن نكشف عن جذور ضائعة في أعماق أراض قصية ومجهولة في الأغلب الأعم عنا، ولكن حسبنا هذه المحاولة المتواضعة في تقريب المفاهيم، وتوضيح الرؤى، ولا زال ميدان البحث واسعا وعميقا.

المراجع

1. بيتر كونـزمان وآخرون: أطلس الفلسفة.
2. جـاك دريـدا: الصـوت والظاهرة - مدخل إلى مسـألة العلامة في فينومينولوجيا «هوسرل» -.
3. جان فرانسوا ليوتار: الظاهراتية.
4. مجموعة مؤلفين: الفلسفة الحديثة، نصوص مختارة.
5. مجموعة مؤلفين سوفيات: الموسوعة الفلسفية.
6. محمد الماكري: الشكل والخطاب - مدخل لتحليل ظاهراتي.
7. محمـد نـور الديـن أفايـه: المتخيل والتواصـل - مفارقات العرب والغرب -.
8. ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبـي.
9. نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية.
10. وليم راي: المعنى الأدبـي - من الظاهراتية إلى التفكيكية -.

السيميئيات والبنيوية

La Sémiotique et le Structuralisme

بلغ الاتجاه البنيوي في النقد الأدبي أوجه في ستينيات القرن الماضي، ذلك لأنه كان ثورة حقيقية على النقد القديم، وقد عاصرته اتجاهات تقترب منه في النظرة إلى النص الأدبي، كالاتجاه السيميائي مع بعض التمايزات، التي لا بد من ورودها، ليستقل كل منهج بطبيعته وخصائصه، فما هي البنيوية التي غمرت الساحة النقدية الغربية، ولم تكتف بذلك لتجتاح أيضا البلاد العربية؟ وما علاقتها بالسيميائيات؟ أو فلنقل ما علاقة السيميائيات بها؟

إن البنيوية مصطلح اشتق من كلمة بنية، هذه الأخيرة التي يقول بشأنها «زكريا إبراهيم» «كلمة بنية واسعة فضفاضة لا تكاد تعني شيئا، لأنها تعني كل شيء» (محمود العشيري: 51)، وقد اختلف النقاد والباحثون في جذور البنيوية فبعضهم قال بأنها لم تنشأ إلا بعد رواج الألسنية، فهي من بنات أفكار «دو سوسير»، إذ أن الأصول الأولى للبنيوية «تكونت في مجال الألسنية، أو علم اللغة الحديث، ثم امتدت بعد ذلك إلى حالات متعددة منها الفلسفة» (عمر مهيبل 19)، ولكن، ومن منطلق القول بأن الفكر الغربي يحمل تناقضه في أعماقه، وأن العقل الغربي أيضا منغلق ومتمركز حول ذاته، حيث لا يؤمن بغير مرجعيته المعرفية والفكرية، لا يكاد يقف عند منهج حتى يتمرد عليه، ويخرج عن عباءته فكذلك كان شأن البنيوية، إذ أن الاعتقاد بأنها «شيء جديد تماما وثوري أو انقلابي اعتقاد زائف - كما يؤكد «ليفي شتراوس» -» (إبراهيم خليل: 78)، إنها ثورة معرفية لها امتدادات -

ولو بصفة متواضعة ومتمردة - مع أفكار متناثرة هنا وهناك، وكثيرون هـم مـن يقولـون بهـذا الرأي، كـ «فؤاد زكريا» صاحب كتاب «الجذور الفلسـفية للبنائيـة»، و«عبد العزيـز حمـودة» فـي مراياه المحدبـة: من البنيويـة إلـى التفكيـك، وغيرهـم كثيـر، ممن يقفون في وجه من يقول بعكـس ذلـك، مثـل «كمـال أبـو ديب»، الذي يرى أنه «ليسـت البنيوية فلسفة لكنها طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود» (فاضل تامر: 235)، كذلـك نجـد «صـلاح فضـل» يستبعد صفـة المذهبيـة والطابع الفلسـفي عن الاتجاه البنيوي، وبين هذا وذاك يقف «»ميشـال فوكو» الغربـي العـارف لفلسـفة وأفـكار أمتـه بامتياز، موقفا وسـطا إذ يقول: «ليسـت البنيوية - كما نعلم - فلسـفة، إنما يمكن أن تربط بفلسـفات مختلفة، فقد ربط «ليفي شـتراوس» بوضوح منهجية البنيوية بفلسـفة مادية الطابع، وعلى عكس ذلك، قام «جيرو» بربط طريقته الشخصية في التحليل البنيوي بفلسفة مثالية، في حين يستعمل «ألتوسير» مفاهيم التحليل البنيوي داخل فلسفة من الواضح أنها ماركسية الاتجاه، لهذا لا أعتقـد أن بإمكاننـا إثبـات وجـود رابـط وحيـد وحتمـي بين البنيوية والفلسفة» (عبد الغني بارة: 49 - 50)، ونحن في مقامنا هذا لا يهمنا من الفلسفة سوى كونها مدرسة تشكلت لدراسة النص الأدبـي، ذي المـادة اللغويـة ولهـذا سـنعود إلـى منطلقاتهـا اللغويـة التـي بدأت مع «دو سوسـير» بثنائياته، وفي مقدمة هذه الثنائيات ثنائية اللغة والكلام حيـث أن اللغـة نمـوذج جماعـي ذهني يحكم عمليات الكلام (صلاح فضـل: 86)، وهـذا التصـور للغـة قريب جـدا من التصور الذي يمكن أن نطلق عليه «الأبنية اللغوية» وإن كان «دو سوسير» لم يستخدم هذا المصطلح، أما الثنائية الأخرى التي كان لها دور كبير في تحديد توجه الفكر البينوي، فهي تلك التي أقامها «دوسوسير» للتمييز بين المحور التاريخـي، والمحـور التزامني الوصفي. أما ثنائية علم اللغة الداخلي،

وعلم اللغة الخارجي فلها دور يركز دائما على ما هو بعيد عن العوامل الخارجية. ويؤكد «صلاح فضل» أن هناك مدارس أسهمت إلى درجة كبيرة في تشكيل الفكر البنيوي، من أهمها مدرسة الشكليين الروس، التي ركزت مفاهيمها على دراسة الشكل الأدبي ودلالته، وكانت تحليلاتها لمفهوم الشكل قريبة جدا من مفهوم البنية، هذا المصطلح الذي قد يكون ورد عرضا في دراسة الشكليين الروس أما مدرسة النقد الجديد التي تمت في الجزء الآخر من العالم الغربي (إنجلترا وأمريكا)، فقد كانت تركز على المفاهيم اللغوية ابتداء من المفاهيم الوظائفية التي انتشرت لدى اللغويين الغربيين إلى نفس المفاهيم التي ستسفر بعد ذلك في تيار البنيوية العريض (صلاح فضل: 88 - 89)، وشيئا فشيئا بدأت معالم الحركة البنيوية تبرز في اللغة والأنثروبولوجيا، وعلم النفس، والنقد الأدبي كمنهج في دراسة النص الأدبي «كردة فعل على الوضع «الذري» (...) الذي ساد العالم الغربي في بداية القرن العشرين» (ميجان الرويلي، سعد البازعي: 67)، لها اتصالها الكبير بلسانيات «دو سوسير»، وبالنموذج اللغوي، حتى أن «رولان بارث» يصرح قائلا: «إن البنيوية بمعناها الدقيق والحرفي، نقل النموذج اللغوي إلى حقول ثقافية أخرى» (إبراهيم خليل: 79)، وحقا فالألسنية هي أساس انفتاح النقد الأدبي، يقول «ليفي شتراوس»: «روضت العلوم الإنسانية نفسها منذ قرون على النظر إلى العلوم الطبيعية، على أنها نوع من الفردوس الذي لن يتاح لها دخوله أبدا ولكن فجأة ظهر منفذ صغير انفتح بين هذين الحقلين، والفاتح لهذا المنفذ هو الألسنية» (عبد الله الغذامي: 41)، ولأن البنية أساس ومحور البنيوية، فلا بد لنا من أجل فهم هذه الأخيرة أن نشرح خصائص البنية معتمدين في ذلك على ما بينه «بياجيه» حين قال «إن البنية تنشأ من خلال (وحدات) تتقمص أساسيات ثلاث هي: الشمولية، والتحول، والتحكم الذاتي»

(الغذامي: 31)، ويعني - كما يشرح «الغذامي» - بالأساسية الأولى التماسك الداخلي للوحدة، بحيث تصبح كاملة في ذاتها، وليست تشكيلا لعناصر متفرقة، أما ما يعنيه بالتحول هو أن البنية ليست ثابتة، بل إنها دائمة التحول وتظل تولد من داخلها بنى دائمة التوثب، والجملة الواحدة تتمخض عنها آلاف الجمل التي تبدو جديدة، مع أنها لا تخرج عن قواعد النظم اللغوي للجمل، وهذا التحول إنما يحدث نتيجة لتحكم ذاتي من داخل البنية، فهي لا تحتاج إلى مقارنتها مع أي وجود عيني خارج عنها لكي يقرر مصداقيتها وإنما هي تعتمد على أنظمتها اللغوية الخاصة بسياقها اللغوي، وهذا المفهوم، وهذه الخصائص المرتبطة بالبنية هو ما يطبقه البنيوي على العمل الأدبي، الذي ينظر إليه تماما كالبنية؛ أي أنه «قيمة جوهرية ذاتية التولد وذاتية التحول، وبشكل مطلق على أنه ذاتي الاعتبار ولا حاجة له إلى ما هو خارج حدوده ليقرر طبيعته» (الغذامي: 32)، وهناك مصطلحات ومفاهيم ألسنية كثيرة كان لها الأثر الكبير في تشكيل الفكر البنيوي - كما يقول «الغذامي» - كمفهوم الصوتيم الذي تحمس له «ليفي شتراوس» فيما أسماه بالثورة الصوتية، ومفهوم العلاقة، ومفهومي الاختلاف والائتلاف. ولأن البنيوية واسعة جدا، وذات أنواع متعددة لا مجال لذكرها، فإننا نكتفي بذكر أهم مبادئها، لتتبين لنا الرؤيا ليس إلا، وسنعتمد في شرحنا لهذه المبادئ لما قال به «ليتش» التي يحددها في أربعة منطلقات كالتالي:

1. تسعى البنيوية إلى استكشاف البنى الداخلية اللاشعورية للظاهرة.
2. تعالج العناصر بناء على علاقاتها، وليس على أنها وحدات مستقلة.
3. تركز البنيوية دائما على الأنظمة.

4. تسـعى إلـى إقامـة قواعـد عامـة عـن طريـق الاسـتنتاج أو الاسـتقراء، وذلـك لتؤسـس الخاصيـة المطلقـة لهذه القواعد (الغذامي: 40- 41).

وهـي مبـادئ تبيـن لنـا بجلاء مدى ثوريـة البنيوية على المفاهيم السابقة للنقد الأدبـي، كما تبين لنا مدى الدقة والعلمية التي أصبحت تعامل بها النصوص، فهي حقا ردة فعل على الوضع الذري الذي ساد العالم، كما أن التأمل في هذه المبادئ يستشف أن البنيوية ما هي إلا امتداد مباشر للألسنية كما يقول «الغذامي».

بعد أن عرفنا أهم مبادئ ومنطلقات البنيوية سـنحاول أن نتبين أهم ما يربطها بالسيميائيات، بما أنهما منهجان لدراسة النص الأدبـي، خرجا من رحم الألسـنية، فالسـيميائيات «في الواقع نقد أدبي غيرت الألسنية البنيوية صورته، وجعلته مشروعا أكثر ضبطا، وأقل انطباعية، وأكثر، وليس أقل امتلاء بثروة الشكل واللغة من معظم النقد التقليدي» (تيري إيغلتون: 100)، فهي إذن منهج مشابه جدا للبنيوية، من حيث المنطلـق اللغـوي العلمـي، لهـذا نجـد الكثير مـن الباحثين لا يكادون يفصلـون بينهمـا، فهـذا «تيـري إيغلتـون» فـي كتابـه «نظريـة الأدب» يجعلهمـا فـي مبحـث واحـد تحـت عنـوان «البنيويـة والسـيميائية»، ويقول أن أصحاب مدرسة «براغ» قد أصبح مصطلح البنيوية عندهم مختلطـا إلـى حـد كبيـر مـع كلمة السـيميائيات حيـث أن هذه الأخيرة هـي الدراسـة المنظمـة للدلائـل، وهـذا ما يفعلـه البنيويون في الواقع، وكلمة «بنيوية» ذاتها تشـير إلى منهج في البحث، يمكن تطبيقه على مجال كامل من الموضوعات من مباريات كرة القدم، وحتى أساليب الإنتاج الاقتصادية، أما كلمة «سيميائية» فتعين بالأحرى حقلا محددا من حقول الدراسة، هو حقل الأنظمة التي تعتبر عادة بمثابة أدلة، بيد أن الكلمتين تتداخلان، حيث تعالج البنيوية شيئا قد لا يتم التفكير به

عادة بوصفه نظاما من الأدلة بالرغم من كونه كذلك، علاقات القرابة في المجتمعات القبلية مثلا، في حين تستخدم السيميائيات المناهج البنيوية على نحو شائع (تيري إيغلتون: 175). ويؤكد صاحب كتاب «دليل الناقد البنيوي» أن السيميائيات تنتمي في أصولها ومنهجيتها إلى البنيوية، إذ أن هذه الأخيرة نفسها منهج منتظم لدراسة الأنظمة الإشارية المختلفة في الثقافة العامة.

نظرا لهذا فإن كثيرا من الدارسين يؤكدون صعوبة التمييز بينهما، لذلك راوحوا بين أولية الواحدة على الأخرى، ولهذه الصعوبة في التمييز يذهب «جوناتان كولر» إلى فصلهما جغرافيا فقط إذ «قصر البنيوية على ممارسات بعض المفكرين الفرنسيين حتى لو ناقض هذا التمييز غايته، إذ الفرنسيون أنفسهم زاوجوا بين الحقلين» (ميجان الرويلي، سعد البازعي: 178)، هذا، ونجد «تيرنس هوكس»، الذي ألف كتاب «البنيوية والسيميوطيقا» يقول: «إن حدودها - يقصد السيميوطيقا - تتطابق مع حدود البنيوية فلا يمكن الفصل بين اهتمامات الفضاءين فصلا جوهريا، (...) ولا بد أن ينطويا تحت مظلة منطقة ثالثة؛ أي منطقة التخصص الجامع الاتصال» (ميجان الرويلي، سعد البازعي: 178)، وما يمكن أن نلاحظه على هذا القول هو أن السيميوطيقا التي يقصده «هوكس» إنما هي نوع واحد، وهي سيميائيات التواصل التي كانت امتدادا مباشرا لأفكار «دي سوسير» اللغوية.

وهناك الكثير من الباحثين الذين يرون أن السيميائيات إنما هي تطوير للبنيوية كـ«خلف كامل» الذي يؤكد أن البنيوية خرجت من جعبتها مجموعة من النظريات، شكلت فيما بينها ما عرف أو سمي بما بعد البنيوية، وهي النظرية الخاصة بالقراءة والتلقي، ونظرية التفكيك، ونظرية التأويل، والنظرية السميائية (عصام خلف كامل: 45)، وقد يكون

«خلف كامل» قد اتكأ في طرحه هذا على الجانب التاريخي، حيث أن البنيوية سابقة في الظهور على السيميائيات، هذه الأخيرة التي استعملت مصطلحات البنيوية، كالبنية، والبنية السطحية، والبنية العميقة، والنظام، والعلاقات، والدال والمدلول. وشيئا فشيئا أصبحت السيميائيات «نهج نقدي يعضد البنيوية، ويتضافر معها في مسعى استكشاف النص ودراسته على منطلقات الألسنية ومبادئها» (الغذامي: 42).

لم يعد يهم الباحثين البحث في نقاط التشابه والاختلاف بين كل من البنيوية والسيميائيات، بقدر ما يهمهم النتائج التي توصلت إليها كل نظرية، بل، وبما أن السيميائيات أتت بأشياء جديدة متطورة لما جاءت به البنيوية، فإنها تعد امتداداتها، يقول «وليم راي»: «زعم البنيويون، وزملاؤهم أصحاب النظرية السيميولوجية، التي هي أعم من النظرية البنيوية، أن الأحداث والظواهر، ليس لها وظيفة ثقافية إلا بقدر ما لها من معنى هي بطبيعتها ظواهر اجتماعية أفضل أسلوب لفهمها أسلوب البنى المشتركة، التي عن طريقها يؤلف ذاته، إن جميع مفاهيم هذه البنى المشتركة سواء أسميت أعرافا، أم شفرات، أم قواعد، أم قدرة لغوية، تستند إلى فكرة «دو سوسير» في اللغة» (وليم راي: 125)، وإذا كان هذا الرأي فيه جانب من الصحة، فيما يتعلق بمفاهيم البنى المشتركة المستندة إلى فكرة «دو سوسير» في اللغة، فإننا نرى أن الجانب الآخر المتعلق بجمع «وليم راي» بين البنيويين والسيميائيين، وقوله أنهم يزعمون أن الظواهر ليس لها وظيفة ثقافية، إذا لم يكن معنى، فيه بعض الخطأ، فالحقيقة أنه مهما كانت السيميائيات تتبع المنهجية البنيوية وإجراءاتها، إلا أنها «تقصر التركيز على دراسة الأنظمة العلامية الموجودة أصلا في الثقافة، والتي عرفت على أنها أنظمة قارة قائمة في بيئة محددة، أما البنيوية فتدرس العلامة، سواء كانت جزءا من نظام أقرته الثقافة كنظام أم لم تقره، ولعل هذا

الفارق (...) هو الوحيد الذي من شأنه أن يميز بين الحقلين» (ميجان الرويلي، سعد البازعي: 179).

ومهما يكن من أمر فإن السيميائيات تتداخل إلى حد كبير مع البنيوية خاصة في استعمالها لنفس المصطلحات الألسنية، فالسيميائيات «في أبسط تعريفاتها وأكثرها دروجا «نظام السمة» أو شبكة من العلاقات المتظمة بتسلسل» (عبد الملك مرتاض: 21)، والمتتبع للمصطلحات التي تستخدمها السيميائيات - يقول «مرتاض» - يستنتج أنها ليست لسانيات متطورة تحاول أن تكون كلية النظرة شمولية النزعة، حيث تتسلط على كل ما هو لغة، وخطاب، وسمة، ونص، ودلالة، وتركيب، وتأويلية، ودال، ومدلول... ولكنها تطوير لهذه المفاهيم، وتطويع لها لا تجاهلها. وهل البنيوية إلا هذا؟ إنها أيضا أخذت عن اللسانيات مفاهيمها وطورتها تطويرا مفيدا، لذلك صعب التمييز بينهما، وأصبح «من الوهم أن نظن أن «بارث» في تحليله السيميولوجي قد تجاوز البنيوية وإجراءاتها، فسواء تعلق التحليل بطرح «سوسير» أو «بورس» أو «بارث»، ظل منطلق التحليل السيميولوجي مرتكزا على العلاقة بين الدال والمدلول (أو المرجع)» (ميجان الرويلي، سعد البازعي 181).

هذا من جهة المصطلحات ومفاهيمها العامة، أما إذا عدنا إلى الإنجازات المحققة، فإننا نرى أنه «لا تختلف إنجازات السيميولوجيا عن إنجازات البنيوية، فقد استهدفت قضايا الطرح التاريخي، والنقد الموضوعاتي، وكشف القناع عن سلطة المرجع، وتهافت أسبقية المعنى، وكشفت الأقنعة المتعددة التي اختفت خلفهاهذه السلطة، وهي أقنعة تمتد من الإيديولوجيا الفجة إلى أدق أنواع الأحكام الجمالية والأخلاقية» (ميجان الرويلي، سعد البازعي: 184).

لكننا نرى أن السيميائيات تختلف عن البنيوية، ولا بد أن تختلف، وإلا لكانت امتدادا مباشرا لها، ولما أسست مدرسة قائمة بذاتها

وبأعلامها، إن الاختلاف بينهما لا يكمن فقط في إهمال السيميائيات للشكل وتجاوزها لها، ولكن من حيث عنايتها بالمعنى وتأكيدها أن كل نص أدبي ينطوي على إمكانات متعددة للتأويل واستخلاص المتلقي لأنواع غير محدودة من الدلالات «ولهذا فإن عددا من البنيويين رأوا في السيميائية رديفا لنقدهم البنيوي، فرولان بارث - مثلا - يهتم كثيرا بما تقدمه السيميولوجيا من ملاحظات حول مايسميه لعبة الدلائل في النص، والتي يعني بها أن النص هو آلة لغوية ليس من السهل التحكم بها، وإنما علينا أن نترك لأجزاء النص وما فيه من علامات متسعا من الحوار والجدل والتفاعل الداخلي الذي يتكشف عن وجود طرق مختلفة للإبلاغ والتوصيل والتعبير» (إبراهيم خليل: 93)، فإعطاء السميائيات الأهمية للقارئ في استنتاج المعاني الخفية، وتحريرها للنص، تعد نقطة اختلاف أخرى لها عن البنيوية.

في الختام نقول أن كل من البنيوية والسيميائيات منهجان في دراسة النص الأدبي، وكلاهما استفاد من أبحاث اللسانيات كثيرا، شأنهما شأن النظريات النقدية الأخرى التي انبثقت عن مظلة الألسنية.

المراجع

1. إبراهيم خليل: في النقد والنقد الألسني.
2. تيري إيغلتون: في نظرية الأدب.
3. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر.
4. عمر مهيبل: من النسق إلى الذات - قراءات في الفكر الغربي المعاصر -.
5. فاضل تامر: اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي الحديث.
6. عبد الغني بارة: المسارات الابستمولوجية للبنيوية: مجلة النقد الأدبي، فصول.
7. عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة «أين ليلاي؟» لمحمد العيد.
8. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية - قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر: مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية -.
9. عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر.
10. محمود العشيري: الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة: دليل الناقد العام.
11. ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي.
12. وليم راي: المعنى الأدبي: من الظاهراتية إلى التفكيكية.

السيميائيات والأسلوبيات

La Sémiotique et la Stylistique

الأسلوب والأسلوبية مصطلحان يكثر ترددهما في الدراسات الأدبية، واللغوية الحديثة، وعلى نحو خاص في علوم النقد الأدبي، والبلاغة، وعلم اللغة، والأسلوبية يكاد يقتصر في معناها على حقول الدراسات الأدبية، وإن كان بعض الدارسين مثل «جورج مونان»، يحاول أن يمتد بها نظريا لتشمل مجالات مثل الفنون الجميلة والمعمار والموسيقى، والرسم، مع أنه يعترف في الوقت ذاته بأن الحقل الذي أخصبت فيه عمليا حتى الآن هو حقل الدراسات الأدبية، ويعتبر مصطلح الأسلوب أسبق إلى الوجود والانتشار من مصطلح الأسلوبية خلال فترة طويلة، فالقواميس التاريخية - في اللغة الفرنسية مثلا - تصعد بالأول منهما إلى بداية القرن الخامس عشر، وبالثاني منهما إلى بداية القرن العشرين، ولا يقتصر الفرق بين الأسلوب والأسلوبية على مجرد السبق الزمني لأحدهما، وإنما يمتد إلى تلون كل واحد منهما بلون العصر أو العصور التي واكبها، ومن ثم احتلاله لدرجة أو درجات معينة في سلم التطوير، فمصطلح الأسلوب واكب في الواقع فترة طويلة مصطلح البلاغة La rhétorique دون أن يكون هناك تعارض بينهما، بل كان الأسلوب يقف من البلاغة موقف المساعد على تصنيف القواعد المعيارية التي تحملها إلى الفكر الأدبي والعالمي منذ عهد الحضارة الإغريقية، وكتابات «أرسطو» خاصة، وفي هذا الصدد فإن كلمة «الأسلوب» اكتسبت شهرة التقسيم الثلاثي الذي استقر عليه بلاغيو العصور الوسطى حين ذهبوا إلى وجود ثلاثة ألوان

من الأساليب هي الأسلوب البسيط، والأسلوب المتوسط، والأسلوب السامي؛ وهي ألوان يمثلها عندهم ثلاثة نماذج كبرى من إنتاج الشاعر الروماني «فرجيل» الذي عاش في القرن الأول قبل الميلاد، فديوانه الذي كتبه عن حياة الفلاحين: قصائد ريفية Bucolique يعد نموذجا للأسلوب البسيط، وديوانه الأخلاقي الذي يحث الرومان على التمسك بأرضهم الزراعية قصائد زراعية Georgique يعد نموذجا للأسلوب المتوسط، أما ملحمته الشهيرة فتعد نموذجا للأسلوب السامي وعلى أساس هذا التقسيم شاع عند البلاغيين ما عرف بدائرة «فرجيل» في الأسلوب، وهي دائرة ترسم على أساس محاولة توزيع هذه الأقسام الثلاثة على الطبقات الاجتماعية المتنوعة، ومن ثم توزيع المفردات، وأسماء الأماكن والآلات، وأسماء الحيوانات، ومظاهر الطبيعة على الطبقات المناسبة (أحمد درويش: 20 - 21)، لكن شدة الالتزام بحرفية القواعد المعيارية - كما يرى «أحمد درويش» - يؤدي إلى لون من التجمد في الأداء الأدبي حيث تتحول معه قواعد الأسلوب إلى حاجز عن التشكيل أكثر منها عونا على التعبير، وذلك هو الذي يدفع إلى تولد حركات تجديدية، وقد بدأت هذه الحركات منذ وقت مبكر حتى في فترات شدة قبض الأحكام الكلاسيكية، فقد كتب «ديكارت» في القرن السادس عشر «إن أولئك الذين يمتلكون أفكارا معقولة، ويتمثلون على نحو عميق هذه الأفكار لكي يؤدوها واضحة ومفهومة هو أكثر قدرة على الإقناع من أولئك الذي يهتمون فقط بالقوالب البلاغية» (أحمد درويش: 21)، لكن الهزة القوية لمبدأ طبقية الأسلوب وقواعده المعيارية جاءت على يد «جورج بوفون» في عمله المشهور «مقال في الأسلوب» الذي أدان فيه فكرة أن الأسلوب هو الطبقة، لينتهي إلى أن «الأسلوب هو الرجل»، على حد تعبير «بوفون» نفسه الذي أصبح بعد ذلك شائعا والذي حاول من خلاله ربط قيم الأسلوب

الجمالية بخلايا التفكير الحية والمتغيرة من شخص إلى شخص لا بقوالب التزيين الجامدة التي يستعيرها المقلدون عادة من المبدعين دون إدراك حقيقي لقيمها أو استغلال جيد لها. (أحمد درويش: 21)، ومن خلال هذا التطور التاريخي في حقل الدراسات البلاغية نلاحظ أن المصطلح المستخدم هو «الأسلوب»، أما مصطلح «الأسلوبية» فلم يظهر إلا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة، ومصطلح الأسلوبية لم يلغ مصطلح الأسلوب وإنما تحددت للمصطلح القديم دائرة ووظيفة جديدة في إطار المصطلح الجديد، ذلك أنه إذا كانت الأسلوبية تتعامل مع اللغة على أساس أنها تحل من التعبير محل الرخام من النحت، فإنها لا تتعامل مع كل تعبير بل مع لون معين منه، وصل إلى درجة معينة من الأداء الأدبي. (أحمد درويش: 21).

إذن لقد «كان الإغريق روادا في مجال تقنين مفهوم الأسلوب تقنينا نقديا وعمليا لدرجة أن مدارس البلاغة، ودراسات علم الجمال عندهم... تمكنت من وضع الأساس، الذي دارت حوله كل المناقشات والتحليلات حتى عصرنا هذا، ولعل النظريتين الأساسيتين في مجالات التنظير للأسلوب، ترجعان إلى «أفلاطون» و«أرسطو» ومن جاء بعدهما من الفلاسفة والنقاد يشرح الفروق بين النظريتين، فقد اعتبر أتباع «أفلاطون» الأسلوب خاصية موجودة في بعض وسائل التعبير اللغوي وغائبة في البعض الآخر؛ لأنها تعتمد على مهارة الكاتب في إخضاعها لمتطلبات التعبير، وهي مهارة لا يملكها كل كاتب، أما أتباع «أرسطو» فاعتبروا الأسلوب نسيجا عضويا كامنا في كل أنواع التعبير؛ أي أن مدرسة «أفلاطون» تتكلم عن العمل الأدبي الناضج بصفته عملا له أسلوب، والعمل الأدبي التافه بصفته فاقدا لمثل هذا الأسلوب، في حين ترى مدرسة «أرسطو» في كل

عمل تعبيري أسلوبا قد يتراوح بين السمو والانحطاط، بين القوة والضعف، بين الجودة والسوء، لكنه يظل أسلوبا في النهاية» (نبيل راغب: 7). ومن هنا فقد أصبح الأسلوب مصطلحا في النقد الأدبي، يعتبره البعض أداة جاهزة للاستخدام في الإبداع الأدبي، في حين يعتبره البعض الآخر خاصية عضوية مرتبطة بكل عمل أدبي على حدة، ولا يمكن أن تنفصل عنها لأنها القوة الدافعة لتنظيمه وتشكيله، وبلورته في النهاية.

إن الأسلوبية مصطلح ظهر أول مرة في القرن التاسع عشر (عام 1875) على يد «فون دي قابلنتر»، وهي نظرية في الأسلوب ترتكز على مقولة «بيفون» الشهيرة «الأسلوب هو الرجل ذاته» موضوعها هو دراسة الانزياحات اللغوية في الصناعة الأدبية. (رابح بوحوش: 12)، ولم تكن الأسلوبيات في هذه الفترة قد اتضحت معالمها، وظلت كذلك حتى تبلور مفهوم اللسانيات في القرن العشرين مع «فرديناند دي سوسير»، وعمله الذي تكشف في كتابه «محاضرات في اللسانيات العامة»، وقد كان لـ«شارل بالي» الشرف الكبير في نشر هذا المؤلف النفيس بعد موته بثلاث سنوات وبعد أن شرب فكر أستاذه ابتكر «الأسلوبية التعبيرية»، وتحمس كثيرا لها، فأسس لها مجموعة من القواعد في كتابين قيمين: الأول عنوانه «محاولات في الأسلوبيات الفرنسية» أصدره عام 1902، والثاني عنوانه «المجمل في الأسلوبيات» نشره عام 1905. (رابح بوحوش: 13)، وبهذا يمكننا القول أن اللسانيات كان لها دور كبير في ولادة الأسلوبيات والتي هي «علم يرمي إلى تخليص النص الأدبي من الأحكام المعيارية والذوقية، ويهدف إلى علمنة الظاهرة الأدبية والنزوع بالأحكام النقدية ما أمكن عن الانطباع غير المعلل، والأسلوبيات مجال من مجالات البحث المعاصر التي تدرس النصوص الأدبية باصطناع

منهج موضوعي تحلل على أساسه الأساليب لتبرز الرؤى التي تنطوي عليها أعمال الكتاب متكشف عن القيم الجمالية لهذه الأعمال انطلاقا من تفكيك الظواهر اللغوية الموجودة في النص» (رابح بوحوش: 2). والأسلوبية كما يعرفها «شارل بالي» هي «دراسة الأفعال التعبيرية للغة، من خلال محتواها العاطفي؛ أي تعبير أفعال الحساسية عن العاطفة انطلاقا من سلوك اللغة وأفعالها» (رابح بوحوش: 5)؛ فأسلوبية «شارل بالي» تقوم على تحديد ما في اللغة من أساليب تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية، والإرادية، والجمالية، والنفسية، والاجتماعية، وهو إلى هذا يبحث عن هذه الظواهر الأسلوبية في اللغة لا في شيء آخر.

ومن النقاد العرب الذين تطرقوا إلى تعريف الأسلوبية نجد «عبد السلام المسدي» يقول: «وتأتي الأسلوبية لتتبع بصمات الشحن في الخطاب عامة، أو ما يسميه «ج. مونان» «بالتشويه» الذي يصيب الكلام والذي يحاول المتكلم أن يصيب به سامعه في ضرب من العدوى: فهي إذن تعنى بالجانب العاطفي في الظاهرة اللغوية وتقف نفسها على استقصاء الكثافة الشعورية التي يشحن بها المتكلم خطابه في استعماله النوعي، لذلك حدد «بالي» حقل الأسلوبية بظواهر تعبير الكلام وفعل ظواهر الكلام على الحساسية» (عبد السلام المسدي: 41).

اتجاهات الأسلوبية:

لقد أفضى الاهتمام بالأسلوبيات ونتائجها إلى تنوع حقولها واتجاهاتها:

1 - اتجاه الأسلوبيات التعبيرية:

أسس هذا الاتجاه «شارل بالي» الذي درس اللغة من جهة المخاطب والمخاطب وانتهى إلى أنها - أي اللغة - لا تعبر عن الفكر

إلا من خلال موقف وجداني؛ أي أن الفكرة المعبر عنها بوسائل لغوية لا تصير كلاما إلا عبر مرورها بمسالك وجدانية كالأمل، أو الترجي، أو الصبر، أو النهي. (رابح بوحوش: 32)، وبالتالي فمعدن الأسلوبيات التعبيرية هو ما يظهر في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية، والإرادية، الجمالية، وحتى الاجتماعية، والنفسية، و«شارل بالي» كان يعد علم الأسلوب واحدا من علم اللغة كعلم الأصوات، وعلم التراكيب وكان موضوعه هو دراسة المسالك والعلامات التي تتوسل بها اللغة لإحداث الانفعال، فعلم الأسلوب يبحث في لغة جميع الناس بما تعكسه من عواطف ومشاعر، فجميع الظواهر اللغوية بمستوياتها المختلفة يمكن أن تكشف عن الخواص الأسلوبية الأساسية في اللغة، إذ أن كل الوقائع اللغوية أيا كانت تفصح عن قيمة عاطفية معينة.

2 - الأسلوبيات التكوينية (النقدية):

رائد هذا الاتجاه هو «ليوسبيتزر» بتأثير من «كارل فوسلير»، وتدرس الأسلوبيات التكوينية وقائع الكلام؛ أي تسعى إلى إبراز السمات اللسانية الأصيلة لكاتب أو لكتاب معين من خلال اللغة المستعملة، ويتميز هذا الاتجاه بالمعالجة النقدية واصطناع الحدس، الشرح، والتأويل، ولذلك فقد عمد بعض الأسلوبيين إلى تسميته بـ «أدب الأسلوب» أو «أسلوب النقد»، والجدير بالملاحظة في هذا الاتجاه هو أن»سبتزر» رفض التقسيم التقليدي بين دراسة الأدب ودراسة اللغة معتمدا الحدس في التوغل على عمق الفعل الأدبي الذي ينتمي إليه من خلال أصالة الشكل اللساني (الأسلوب)، وبرؤيته هذه استطاع «سبتزر» أن يحدث انقلابا فكريا في تاريخ اللسانيات والنقد الجامعي، تجلى في أبحاثه العميقة والمفيدة مثل «دراسات في الأسلوب» (1928)، و«اللسانيات وتاريخ الأدب» (1948)، و«الأسلوبيات»

(1955)، أمـا أهـم المبـادئ التـي تقوم عليها الأسـلوبيات النقدية فهي كالتالي:

- الانطلاق من داخل النص أثناء التحليل.
- الخطاب الأدبـي يعكس فكر المؤلف، وبالتالي فالبحث الأسلوبـي هو الخيط الرابط بين اللسانيات وتاريخ الأدب.
- تصطنـع الأسـلوبيات النقديـة الحـدس وذلك يسـتوجب أن تقوم الملاحظات والاستنتاجات بالتأكد من صحته.
- يحـب علـى الأسـلوبيات النقديـة أن تكـون نقـدا طريقـا بالمعنى العام... الخ.

ويذكـر «رابـح بوحـوش» أن «ليوسـبتزر» طبـق منهج الأسـلوبيات النقدية على أعمال أجبية لكتاب مشهورين أمثال «كلوديل» و«باريوس» و«بروست» فحلل أساليبهم وانتهى إلى أساليب عجيبة ساهمت في ظهور الأسلوبيات الأدبية، التي عرفت فيما بعد بـ«الأسلوبيات الجديدة»،

ومـن الملاحظـات التـي وجهـت الأسـلوبيات «سـبتزر» نذكـر قـول «المسـدي»: «إن أسـلوبيات «سـبتزر» انطباعيـة (...) ذاتيـة كفرت بعلمانية البحث الأسـلوبـي، لأنها اعتمدت النقد، والشـرح، والتعليـل، وهـي مقاييـس فيلولوجيـة مهمـة وضروريـة فـي دراسـة المبـدع والعمليـة الإبداعيـة عنـد أصحـاب الرؤيـة المعيارية» (رابح بوحـوش: 36)

3 - الأسلوبيات البنيوية (الأسلوبيات الوظيفية):

لقد عددت اللسانيات الحديثة أثناء طرحها لفكرة الأسلوب إلى اسـتخدام مصطلـح البنيـة Structure. إن الأسـلوبيات البنيويـة تحاول كشـف المنابع الحقيقية للظاهرة الأسـلوبية، ليس في اللغة باعتبارها نظاما مجردا فحسب، وإنما في علاقة عناصرها ووظائفها أيضا.

والأسلوبيات البنيوية - على حد تعبير «رابح بوحوش» - بحر متموج وعميق جدا، والداخل إليه إما أن يصل إلى هدفه فينجح وإما أن يتيه فيه فيكون الإخفاق، وهذه إحدى مميزات هذا الاتجاه الصعب.

وبما أن لكل اتجاه أو لكل امتصاص مفاهيمه التي تتحكم فيه، فإن الأسلوبيات الوظيفية مفاهيم خاصة بها وهي: البنية - اللغة والكلام - الوظائف اللغوية الست - الوحدات الصوتية المميزة - القيمة الخلافية - الرؤيتان الآنية والزمانية - محورا التأليف والاختيار.

هذه أهم المفاهيم التي قامت عليها الأسلوبيات البنيوية، لم نقم بشرحها، ذلك أن ما يهمنا من الأسلوبيات في مقامنا هذا هو ما يتعلق منها بالجانب السيميائي، حيث أن السيميائيات والأسلوبيات منهجين في دراسة النصوص الأدبية تمخضا عن الدراسات اللسانية الحديثة، وترعرعا في كنفها وتحت رعايتها، وإن كان كل منهما قد حدد وجهته الخاصة، إذ ذهبت الأسلوبيات تتصيد كل ما هو جميل أو فلنقل كل ما هو مميز في كتابات الأدباء لتقوم بدراسته وتحليله، في حين راحت السيميائيات - مقلدة الفلسفة - تبحث عن جوهر الأشياء، محاولة الكشف عن المخفي والمستور، وتعريف كل ما دنسه الغموض والإبهام، وقد نتساءل عن الطريقة التي اتبعها كل منهج من أجل الوصول إلى هدفه، فيجيبنا كل الدارسين المهتمين بشأنهما أن طريقتهما في البحث واحدة، إذ يتخذان من المستوى السطحي للنص الأدبي مطية للتغلغل ما بداخله والكشف عن جواهره ومكنوناته.

إن أوجه التلاقي هذه بين الأسلوبيات والسيميائيات أفرزت لنا

ما يسمى بالأسلوبيات السيميائية أو كما تسمى عند بعضهم بأسلوبيات العدول، هذا الاتجاه الذي كان ميلاده مع أواخر القرن التاسع عشر على يد «فون درجبلتس» «حينما أطلقه على دراسة الأسلوب من خلال الانزياحات اللغوية والبلاغية في الكتابة الأدبية، وهي رسائل عدة تفضيلات خاصة يؤثرها الكاتب عند التأليف كاختياره كلمات وصيغا دون غيرها ليعبر بها عن نفسه» (رابح بوحوش: 41)، وقول الباحث «الانزياحات اللغوية» يحيلنا مباشرة إلى مصطلح العدول الذي لو رجعنا إلى المعاجم العربية لوجدناه يتصف بمعاني الخروج والميل، فقد جاء في لسان العرب لابن منظور «وعدل عن الشيء يعدل عدلا وعدولا حاد، وعن الطريق: جار، وعدل إليه عدولا: رجع (...) عدل عنه يعدل عدولا إذا مال كأنه يميل من الواحد إلى الآخر» (ابن منظور: 63). إن العدول إذن في الكتابات الأدبية هو انحراف الكلام عن طبيعته المألوفة، إلى طبيعة مميزة تجعل التعبير أكثر جمالا ورونقا. لقد تطور هذا المفهوم في الدراسات الغربية التي أتت بعد «فون درجبلتس»، فصار عند «ماروزو» هو «دراسة المظهر والجودة الناتجين عن الاختيار بين الوسائل التي تضعها اللغة في متناول المبدع، وهذا الاختيار يمكن أن يقاس بما يسمى حالة الحياد اللغوي، أو الانطلاق من نوع من درجة صفر، في الأسلوب أو من شكل لغوي أقل ما يمكن تمييزه» (رابح بوحوش: 41). وبقيت تقريبا هذه هي التعريفات التي تدور حول مفهوم العدول، إلى أن جاء «بيير جيرو» سنة 1954، وراح يبحث عن مقياس يقيس به درجة العدول فانتهى - كما يقول «بوحوش» - إلى أن الألفاظ ذات التوتر غير العادي لدى كاتب معين قياسا إلى التواتر الموضوعي من خلال كتاب معاصرين

له، فكون هي الألفاظ المفاتيح عند ذلك الكاتب.

لكن هذه المحاولة لم تنجح ولم تنتشر بين الباحثين، إذ كيف نقيس شيئا منفلتا تماما، ولا يمكن أن تقيد جماحه على الإطلاق.

أما الباحث المعاصر «هنريش بليث» فقد حدد أسلوبيات العدول بالنظر إلى المعيار النحوي إذ على أساسه يمكن أن يقوم نحوا ثانيا مكونا من صور انزياحية ذات طبيعتين، فهي خرق للمعيار النحوي وتقييد له في نفس الوقت. (رابح بوحوش: 42).

من خلال كل هذه الآراء حول مفهوم العدول نستنتج أن الأسلوبيين ينظرون إلى اللغة على أساس مستويين:

1. **مستوى اللغة العادية**: وهي اللغة المنتشرة عامة الناس، والمراعية للوظيفة الإبلاغية بالدرجة الأولى.
2. **مستوى اللغة غير العادية (الإبداعية)**: وهي اللغة التي تنتهك صيغ الأساليب العادية الجاهزة، المألوفة باحثة عن طاقات أسلوبية وجمالية مميزة تترك أثرها وبصمتها في نفسية المتلقي.

هذا المستوى الثاني من اللغة لا يتاح لكل الناس، بل إنه لا يختص به سوى الأدباء والكتاب الكبار الذين منحوا موهبة لغوية عالية، فاستطاعوا أن ينسجوا من ألفاظ اللغة العادية أسلوبا أدبيا راقيا، خاصا بهم، ولهذا نجد «دو سوسير» قد فرق بين اللغة والكلام حين قال: «إن اللغة والكلام عندنا ليسا بشيء واحد. فإنما هي منه بمثابة قسم معين وإن كان أساسيا والحق يقال. فهي في الآن نفسه نتاج اجتماعي لملكة الكلام، ومجموعة من المواضعات يتبناها الكيان الاجتماعي ليمكن الأفراد من ممارسة هذه الملكة. وإذا أخذنا الكلام جملة بدا لنا متعدد الأشكال متباين المقومات موزعا في الآن نفسه بين ميادين متعددة بما فيها الفيزيائي والفيزيولوجي والنفسي، منتميا

في الآن نفسه إلى ما هو فردي وإلى ما هو اجتماعي. ولا يتسنى لنا ترتيبه ضمن أي قسم من أقسام الظواهر البشرية لأننا لا نستطيع أن نستخرج وحدته» (فردينان دي سوسير: 29).

وهكذا نصل إلى أنه كلما تصرف مستعملوا اللغة في هياكل دلالاتها أو أشكال تراتيبها بما يفرج عن المألوف كلما «انتقل كلامه من السمة الإخبارية إلى السمة الإنشائية» كما يقول «المسدي». إن هذا التصرف ما هو إلا تصادم مع قوانين محوري الاختيار والتركيب من أجل بلوغ ما يسمى في الدراسات الأسلوبية، والنقدية عموما بـ«الشعرية»، والشعراء كلهم يشقون على أنفسهم من أجل بلوغ الغاية، انظر مثلا إلى قول «الشريف الرضي» يرثي والدته:

أبكيك لو نقع الغليل بكائي	وأقول لو ذهب المقال بدائي
طورا تكاثرني الدموع وتارة	آوي إلى أكرومتي وحيائي
كم عبرة نهنهتها بأناملي	وسترتها - متجملا - بردائي
ما كنت أدخر في فداك رغيبة	لو كان يرجع ميت بردائي

إن هذا الكلام قد خرج عن الكلام العادي إلى كلام شاعري بامتياز، أثر فينا وجعلنا نعيش مع «الرضي» آلامه وحزنه العميق على فقد أعز الناس إليه، وقد كان يستطيع التعبير عن ما في نفسه بكلام يألفه ويعرفه الجميع، لكن دفقته الشعورية الحزينة لا يمكن أن تتجملها اللغة البسيطة ولا اللغة النثرية، فلجأ إلى ما هو أسمى من ذلك، والعدول قد يكون في الصيغ الصرفية، كما قد يكون مقطعيا، وهذا النوع الأخير مختص بالشعر وحده.

نقول إذن أن الأسلوبيات والسيميائيات منهجان يحومان حول النص الأدبي، وإن كانت السيميائيات تبدو أشمل، حيث تبتلع كل المناهج الأخرى المحيطة بها، ورغم ذلك فإن الأسلوبيات دورها

وقيمتها الكبيرة في تحليل النصوص جعلتها تتبوأ مكانة هامة في النقد الأدبي الحديث.

المراجع

1. ابن منظور: لسان العرب. المجلد العاشر، مادة «عدل».
2. أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية. من مجلة فصول. العدد 1.
3. رابح بوحوش: الخطاب.
4. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب.
5. فردينان دو سوسير: دروس في الألسنية العامة.
6. نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية.

السيميائيات والتفكيكية

La Sémiotique et la Déconstruction

يعد مصطلح التفكيكية من المصطلحات المتداولة في الدراسات النقدية المعاصرة، وقد أثير الجدل حوله بسبب ما يتضمنه معناه من مفاهيم معادية للعينيات، وهو من أحدث المناهج النقدية النصانية، فكان رائده «جاك دريدا» الذي استفاد من مناهج سابقة، وأضاف إليها مفاهيم خاصة به، وطريقة متفردة لتحليل النصوص بمختلف أنواعها.

كانت أولى مظاهر الجدل تدور حول المقابل العربي للفظ الإنجليزي Deconstruction، فبينما يرى «محمد عناني» أن استخدام مصطلح «التفكيكية» هو استخدام موفق أنه يدل على فك الارتباطات المفترضة بين اللغة، وكل ما يقع خارجها، ونجد مؤلفا «دليل الناقد الأدبي» يذهبان إلى أن مثل هذه الترجمة لا تقترب من مفهوم صاحب النظرية، وإن كانا يقران بأن مصطلح «التقويضية» الذي يستخدمانه يعيبه هو الآخر العيب نفسه، ولكنهما يفضلانه، أما «عبد الله الغذامي» فيفضل مصطلح التشريحية، لأنه يراه أجدر وأحسن بكثير من مصطلح «التفكيكية» التي قد يفهم منها الهدم فقط لا الهدم ثم إعادة البناء. (عبد الله الغذامي: 50).

والنظرية التفكيكية - حسب نقاد عرب - لا تقبل البناء بعد التفكيك، وصاحب النظرية يرى أن الفكر الماورائي العربي صرح يجب تقويضه، وتتنافى إعادة البناء مع المفهوم، فكل محاولة لإعادة البناء لا تختلف عن الفكر المراد هدمه وهو الفكر الغائي، ولكننا

رغم هذه الآراء المتضاربة نفضل استعمال مصطلح «التشريحية» مع «الغذامي».

I - الجذور التاريخية والفلسفية للنظرية التفكيكية:

لقد استخدم الفلاسفة الإغريق الأوائل مصطلح التفكيك - الذي اكتسبت النظرية التفكيكية اسمها منه بعد ذلك - في تحليلهم للمعطيات الرياضية والمنطقية التي تكشف الفكر غير المتماسك أو المنطق الذي يتظاهر بالاتساق، أو البنية الهندسية غير المحكمة، أو المعادلة التي تضمر تناقضا كامنا فيها.

وقد عاد هذا المصطلح الرياضي والمنطقي إلى التواجد - بعد حوالي خمسة وعشرين قرنا - في شكل نظرية أدبية ولغوية، وفلسفية، على يد الفيلسوف الفرنسي المعاصر «جاك دريدا»، لكن قبل «دريدا» يعود التفكيك إلى المزاج الثقافي الفرنسي الذي أفرزه، ثم لفظه بعد ذلك؛ لأن المزاج الثقافي الفرنسي كان مشكلا من قوى التوحد والتجانس لمدة طويلة، وبما أن التفكيك يقوم في جوهره على رفض المذاهب السابقة، ويخطئ كل المشاريع والتقاليد التي تحجب المعنى وتكبته، فقد اعتبر بديلا عن تلك المذاهب، وبدأ - بذلك - التفكيك في فرنسا على يد «رولان بارث» - وهو تفكيكي أكثر منه بنيوي على حد تعبير «عبد العزيز حمودة» - لكن سرعان ما لفظ التفكيك بدافع نفس قوى المحافظة الموجودة في فرنسا، وذلك عندما اكتشفت حقيقته المتمثلة في نسف التوحد وإلغاء التجانس والدعوة إلى التعدد اللانهائي لتفسير النص، هاجر التفكيكيون الجدد - وعلى رأسهم «جاك دريدا» - في أمريكا المتسمة بالتعددية الثقافية حيث رحبت بهم وأفرزت مدرسة تفكيكية خاصة بها، فاعتبرت بذلك امتدادا

للمدرسـة الفرنسـية وتطويرا لها، وقد ضرب التفكيك في عمق التربة الثقافية الأمريكية حتى أصبح سليلا للمدرسة الأمريكية، فلم تعد تذكر جذوره الفرنسية أبدا.

عـاد مصطلـح التفكيـك إلـى الظهـور كممارسـة أدبيـة، ولغوية، وفلسـفية عل يد الفيلسـوف «جاك دريدا» - كما ذكرنا سـالفا - وذلك في كتابه «في علم النحو» الصادر عام 1967، الذي اعتبر تتمة لفلسفة الألماني «هيدجر» في ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين، حين سعى إلـى نقـض فكـرة الوجـود والزمـن، فكان بمثابة شـعلة اتقـاد الانفعال الفلسـفي لـدى «جـاك دريـدا» و«دي مـان» وغيرهم. ومن جهة أخرى نجـد «عبد العزيـز حمـودة» يعـد جـذور التفكيك الفلسـفية موغلة في السـيرورة التاريخية بدءا من مرحلة الشـك واليقين، وصولا إلى بوابة الشـك، فقد ظهرت التفكيكية - حسـبه - في بداية دورة ثنائية الشـك واليقين، فقد أدت تجريبية القرن السابع عشر اليقينية، بدعوى التدقيق العلمـي والمنهجـي إلـى توافق فلسـفي، فحواهـا (الذات والموضوع، الداخل والخارج)، لتظهر موجة التشكيك الألمانية مع «كانط» الذي حفز لسـلطة العقل الميثافيزيقي، ورفض الانسـياق الكلي للتجريب، وفي حلقة الثنائيات نجد الكفة تقلب لصالح التجريبية التي ارتكزت إلى القاعدة البنيوية، هذه الأخيرة التي انفصمت عراها في ظل الزيف وكشف الأقنعة إثر الحربين العالميتين، ليفضى ميدان السبق لما بعد البنيويـة التـي أعطـت الخـط للشـك والذات، ثـم الارتماء في متاهات اللايقين بالحقيقة. و«عموما فالتأريخ للتفكيكية من حيث الظهور كان بتقديم «جاك دريدا» لورقته في جامعة «جونـز هوكنـز» عام 1966 في أمريـكا بعنـوان «البنـاء والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسـانية»

أتبعها بثلاث كتب رئيسية عام 1968 هي «الكلام والظواهر» «في علم الكتابة» «الكتابة والاختلاف»، وفيها يطرح أهداف هذه العملية وخصائصها وأسسها الرئيسية» (ماهر شفيق فريد: 332). ومن الملاحظ أن جل المؤلفات أجمعت على أن «جاك دريدا» هو الأب التأسيسي لفكرة التفكيك – وإن كان قد استقاها من سابقيه – القائمة على التعمية والتضليل عن مركز النص، بتفكيك أجزائه وهدم افتراضاته، «وتبقى بذلك حلقة اللامعنى والمعنى المنتظر إلى نقطة غير محددة هي إكسير حياته» (ماهر شفيق فريد: 332). من هذا المنطلق، سنحاول عرض أهم المبادئ التي قامت عليها نظرية التفكيك هذه، محاولين الاختصار ما أمكننا ذلك:

أ. **نقض ميثافيزيقا الحضور**: إن «دريدا» من خلال هذه النقطة يرفض سرمدية اللوغوس والاحتواء الميثافيزيقي التي تمارس سلطتها على الفكر الغربي، وتجعل فلسفته تتميز بالحضور بفعل العقل، وهي سر أزمة الفكر الغربي الذي يرتكز على بؤرة إشعاع رئيسية (مثل: الأصل، الانسان...)، ويهمش باقي العناصر، فيقع في حقيقة واهمة. (محمود العشيري: 125)، هذه الحقيقة الواهمة التي ستصبح محددة للوجود، فكل ما هو أساسي موجود بالضرورة، كما عبر عن ذلك «ديكارت» في مقولته المشهورة «أنا أفكر إذن إنا موجود»، «فالأنا خارج مجال الشك لأنها حاضرة بنفسها بفعل التفكير» (صلاح فضل: 135)، وبهذا فاللغة هي التي تحدد هذا التمييز والواقعية الاستحضارية للشيء فالحضور إذن أساس المعرفة الحقيقية التي نملكها، وهي نقطة خاطئة بفعل دعوى «مركزية الكلمة»، كما نلاحظ أيضا أن «دريدا» ينتقد من خلال هذا الطرح فكرة «دو سوسير» التي تمركزت على إعطاء

الأهمية للفظ تحت مسمى «الحضور الذاتي للوعي الذاتي الكامل» حيث محورها في ثنائية الدال والمدلول، هذا الأخير الذي يعده «دريدا» غير ممكن، وكان من تداعيات هذه المسلمة في الفكر الغربي أن أعطى للكلام أسبقية الوجود تماشيا مع الفكر الفلسفي القديم، وعلى هذا الأساس يقوض الفكر البنيوي الذي يتمركز حول العقل لتحديد معان ودلالات نهائية للكلمات، وهذا في رأيه من المستحيلات؛ لأن العلامة تحيل على علامات سابقة ولاحقة، مما يلغي نهائيا حضور المعنى وهويته، فالمعنى لا يخطر إلا في شكل الغياب، لأنه دائما في حركة إرجاء وتكميل (مجموعة مؤلفين: 216). فالصورة الذهنية الواهمة هي التي تؤكد لنا تواجدية ذلك الشيء، وتسبغ عليه حقيقة افتراضية معينة فعندما نقول: إن كلمة ما تعني كذا فإن شكلا من أشكال الاختزال لحقيقتها أضفى عليها هذا المعنى دون غيره بفعل استعمال شخص ما لها في فاصل زمني معين (إبراهيم خليل: 94)، لذا يوجد معنى نهائي لنص ما يتسم بالحضور المطلق، وهذا علاقات التناقض المتواجدة بداخله، إضافة إلى إعمال البنى التحتية في زعزعة استقراريته، وجعلها تعاني أزمة الحضور لتغيب أي إشارة تدعي إغلاقها الكلي للمعنى.

ب. «**الصوتمركزية**» و«**الكلممركزية**»: يرى «دريدا» أن ارتباط الصوت والكلمة بالمركزية المحمومة في عقل الإنسان الأوروبي، والنزوع إلى السلطة هي التي تحفز إلى مفارقة بادية بين الحسي وغير الحسي، فأعطت القيمة للكلمة وهمشت الكتابة خوفا وارتيابا منها، فكان النزوع إلى الكلمة والتركيز على مركزيتها (كلممركزية) تحت مسمى «الدال الأسمى» ومنتهاها «المدلول الأسمى» (مدان ساروب: 54 - 56)، كما أن سبب

الخـذلان المعرفـي هو الاهتمام بالبلاغة والاسـتعارات، وعموما فـإن الصـوت كان مهيمنـا منـذ القديـم علـى الميتافيزيقيـا الغربية وعلى الفكر الغربـي منذ «أفلاطون» حتى القرن العشـرين، وقد كان كل الفلاسفة الغربيين يفضلون التعامل مع الصوت لشفافيته ووضوحه، كما كانوا يخشـون الكتابة لغموض دلالاتها، وغياب سـياقات التواصل التي أوجدتها، فقد اعتبرها كل من «سـقراط» و«أفلاطـون» بمثابـة عقـل مخـدر (مجموعة مؤلفين: 215)، وهـم بهذا يحاولون تأسـيس إجراء معرفي متنامي لأنه يبقى مسـجونا فـي قانـون محـدد، وبهـذه الطريقة التعسـفية يموت الإبداع، لكن «دريدا» يخالف هذه الرؤية بمنح لغة الكتابة تأشيرة عبور تساير لغة الكلام، أو الملفوظ الشفوي، مثبتا أن الكتابة شكل من أشكال الكلام مثلما أن الكلام الملفوظ شكل من أشكال الكتابة (إبراهيم خليل: 100).

ج. **الكتابة - الاختلاف - الإرجاء:** هي مبادئ اخترعها «جاك دريدا»، وتؤكـد علـى خـرق السـكونية القديمـة فالكتابـة عند «دريدا» لا تعني المفهوم التقليدي «الحرف» أو «النقش المرئي»، فالكتابة تصبـح هـي المركـز لتسـبق النطـق وتدخل في حوار سـلمي مع اللغة (رضوان جودت: 60). والكتابة تغطي فضاء للنقاش بين المخرج والممثل حول الحركات، والموسيقى، والمشاهد التي تصيـر فـوق الخشـبة دون الإجـراء القهـري للأوامـر، فينتج عن هـذا توافـق كلـي بيـن الملفـوظ والراكن إلى الانفجار السـاكن، كتمهيـد لخلـق نتـاج وابتكار يتحـد مع المنتظر وحلقة التأصيل. وخلال هذه العهدة السلمية بين الكلمة والكتابة ينطلق جاسوس تفكيكي آخر يسحب الاختيار القاصر للكلمة من حيث الصورة الشكلية التي يعتمدها «دريدا» قصدا ليؤكد صح اكتشافه، وهي

الاختل (ا)ف Différance حيث تلاعب بتركيبها اللفظي ليمرر فكرته الهادمة لميتافيزيقيا الحضور، فجعل النقاد يتضاربون في جوهرها وأصلها، أهو الاختلاف أم الإرجاء أم التأجيل؟ (رضوان جودت: 61).

إن نحوية «جاك دريدا» المتكونة من فعل الإرجاء وفعل التأجيل لم تأت عبثا بل قصد «دريدا» إلى كتابة «» ليبرز أن الفرق بين الحرف «E» و«A» الفرنسيين لا يتجلى إلا من خلال الكتابة، وبذلك يبرهن على عدم غموض الكتابة ويقوض مقولة وضوح اللفظ وحضوره، كما يشير إلى خطر الكتابة على النطق باعتبارها مستمدة من الفراعنة.

II – كيفية عمل التفكيك داخل النص الأدبي:

يتم التفكيك عبر عمليتين متكاملتين:

العملية الأولى: تعتمد قراءة عميقة للنصوص – أيا كان نوعها – قراءة تقليدية تثبت بها معانيها الصريحة الرصينة، ثم لا تلبث أن تقلب هذه الحركة مقولة النص الميتافيزيقية ليحتل الأسفل مكان الأعلى، وتقوم بنقض ما وصلت إليه من نتائج، وما يقره النص من معان صريحة، كاشفا عن معان أخرى تناقض ما صرح به هذا في قراءة عكسية بفعل الفجوات والشروح الضمنية التي مضت إليها نظرية التفكيك. (محمود العشيري: 133).

العملية الثانية: وتعمل هذه الحركة داخل النسق الذي يجري تفكيكه والكشف عن عجزه وتناقضه ليتم زحزحة ما تم قلبه حتى لا تدخله الميتافيزيقيا من جديد، فيعمل على التقويض والنقض والهدم الكلي للنص (محمود العشيري: 134) فالفجوات الموجودة في طيات المعاني والتراكيب السطحية للنص هي المعول الأساس لتدمير معناه الشمولي وتفكيك لبناته المحورية، ويرى «دريدا» أن هناك دائما ثغرات

في الاتصال تمنع تشكيل صورة كلية؛ فلعبة الكلمات تمنح النص أو الخطاب أشكالا بلاغية متنوعة (نبيل راغب: 228)، وعموما فالنصوص بمختلف مجالاتها لا يمكنها ادعاء الشمولية والإحاطة القصوى بالمعنى.

وهكذا يكون محك التفسير التفكيكي وممارسته النصية قائما على الحوار الجدلي بين القارئ المسلح بالوعي البينصي والنص، باستبعاد كل الثوابت والتقاليد الجامدة، والتعامل مع العلامة اللغوية باعتبارها فقدت صلة الدم بينها وبين دالتها (عبد العزيز حمودة: 344)؛ فهناك دائما تزحلق للمدلول ضمن سلسلة لا متناهية من الدلالات، ولتحقق التفكيكية هذه الأهداف تلجأ إلى مبدأ قاعدي آخر «لا شيء خارج النص»، ولا يقصد به الاهتمام بالنص على حساب الواقع الخارجي أو إهمال العناصر المادية الخارجية وعدم الأخذ بها؛ فهي لا ترمي إلى نفي أهمية التاريخ أو الواقع، وإنما تعني أن كل ذلك محفوظ في داخلية العمل من خلال الاختلاف الذي يمارس التمزيق والقطع في النص ويثبت في الوقت نفسه حضور الواقع ضمنيا (محمود العشيري: 148)؛ أي أن المرجعية المحيطة بتشكيل النص دائما تفرض وجودها واشتغالها فيه، فالنص لم يولد من فراغ.

III - خصائص التفكيك المحورية:

يمكننا إيجازها فيما يلي:

الأولى: اللغة يغلب عليها طابع الغموض وعدم الثبات وضياع اليقين.

الثانية: عدم وجود منهج تحليلي، فلسفي، أو نقدي يعرض نفسه على النص.

الثالثة: التفكيكية تجعل التحليل أو التفسير عملية مفتوحة وحرة.

فالتفكيكية إذن لا تؤمن أبدا بوحدوية المعنى وبوجود منهج جيد لدراسة النص الأدبي، إنها نظرية تدعو إلى الانفتاح على كل الاحتمالات.

IV - ما علاقة التفكيكية بالسيميائيات؟:

كما رأينا سابقا، فإن الفرنسي «جاك دريدا» بتزعمه مدرسة التفكيك، أتى بآراء في نهاية الستينيات من القرن الماضي، وذلك بعد أن بلغت الأفكار السيميولوجية أوجها مع «رولان بارث» و«جوليا كريستيفا»، وغيرهما، ليأتي «دريدا» بعد استيعابه كل الأفكار النقدية السابقة، وهضمه للفلسفة الغربية بداية من «أرسطو» وتعريجا على «ديكارت»، و«كانط»، و«هيجل»، و«ماركس»، و«فرويد»، ليتناول بعض قضايا الشعر والأدب بوجه عام من وجهة نظر التفكيكية، التي كانت في البداية ترمي إلى «تفكيك العقل البشري في محاولة لتدمير الفلسفة الميتافيزيقية التي ظل الغرب خاضعا لها زمنا طويلا على أنها حقيقة مطلقة» (عبد الملك مرتاض: 22)، فالتفكيكية إذن ذات منطلقات ودعائم فلسفية قائمة على الهدم والبناء - على الحضور والغياب - على الوجود والعدم، إنها تشبه السيميائيات في هذه الزاوية الفلسفية، بل إن علاقتها بالفلسفة أقوى بكثير من علاقة السيميولوجيا بهذه الأخيرة، وإنها - أي التفكيكية - إن جاءت لتثور على ما جاء قبلها من نظريات نقدية، فإنها لم تنكرها ولم تلغها نهائيا، وهي في ذلك مثل السيميائيات التي حاولت أن تكون بديلا أحسن ليس إلا.

إن «دريدا» - يقول «الغذامي» - قد أتى منطلقا من نفس الأرض التي انطلق منها «بارث» الذي صور مسارين للنقد الأدبي، أحدهما يطلق «الدال» إلى أقصى ما يمكن أن يذهب إليه حتى إلى ما بعد

التحلل، أما الثاني فيأخذ لنفسه بتعليقات المعاني وإشكاليات التفسير، دون أن يتجاوز حدود الإمكانات الدلالية وخلفياتها، فالانطلاقية واحدة، لكن «دريدا» يقلب المعادلة قلبا تاما، وذلك بنقده للفكر الغربي منذ «أرسطو» إلى «دو سوسير» الذي تمركز حول المدلول فيدعو «بارث» لما أسماه بعلم النحوية كأساس لعلم الكتابة، وقد استعار له مصطلحات «دو سوسير» حتى تنبأ بعلم السيميولوجيا، يقول «دريدا»: «سأدعوه بعلم النحوية... ولأن هذا العلم لم يوجد بعد، فإنه لن يمكن لأحد أن يقول ماذا سيكون هذا العلم، لكنه علم يملك الحق في أن يكون، ومكانه معد سلفا، والألسنية ليست إلا جزءا من ذلك العلم العام» (عبد الله الغذامي: 52)، فالنحوية إذن إنما هي سيميائيات جديدة مطورة اقترحها «دريدا» بعد أن أرادها ملتقى العلوم، إنها نظرية تظهر «من كل مكان في آن واحد، وبذلك تحمل معها دليل عموميتها والبرهان على أنها ليست وليدة أية بنية إدراكية معينة» (وليم راي: 163)، وكذلك أرادت السيميائيات أن تكون مجمع العلوم المختلفة.

إن «دريدا» قد اعتمد على مفاهيم ومصطلحات كثيرة أنتجتها الألسنية وتبناها النقد البنيوي والسيميائي، لكنه حاول تطوير هذه المفاهيم بحسب وجهة نظره، وإضافة مصطلحات جديدة كمفهوم الأثر (عبد الملك مرتاض: 21) والأثر هو القيمة الجمالية التي تجري وراءها كل النصوص ويتصيدها كل قراء الأدب (عبد الملك مرتاض: 53)، ويواصل «الغذامي» أن الأثر مفهوم جاء كبديل لإشارة «دو سوسير» التي ينبثق من قلب النص كقوة تتشكل بها الكتابة، ويصير (الأثر) وحدة نظرية في فكرة النحوية، ترتكز الفكرة بكل طاقتها عليه، ومن خلاله تنتعش الكتابة (الغذامي: 54) وكذلك تعاملت السيميائيات مع الإشارة.

إن أهم الأفكار التفكيكية التي تبناها «دريدا» - وهي نفسها الأفكار التي تقوم عليها السيميائيات - التأكيد على قيمة النص الأدبي، حتى قال «لا وجود لشيء خارج النص» (الغذامي: 56)، والحقيقة أن هذه المقولة بنيوية اعتمدت من طرف المدارس اللاحقة، وانطلاقا من هذا الرأي «فإن التفكيكية - كما يقول «ليتش» - تعمل من داخل النص لتبحث عن (الأثر) وتستخرج من جوف النص السيميولوجية المختفية فيه، والتي تتحرك داخله كالسراب» (الغذامي: 56 - 57).

كما يتفق التفكيكيون مع البنيويين والسيميائيين أيضا على أن الكتابة تستقل بنفسها وعالمها، ولا شيء أبدا أصبح يأذن للناقد بأن يواجه الإبداع بالواقع من أجل الحكم بقيمته أو حتى الحكم بمقاربته الحقيقية «عبد الملك مرتاض: 22) وما يلاحظ على «دريدا» أنه لا يختلف عن «بارث» كثيرا في كتاباته ظاهرا - رغم أن «بارث» كان يتطور باستمرار فإذا هو بنيوي تارة، وألسني تارة أخرى، وسيميائي أحيانا - أم «دريدا» فإنه ناقد ثابت في آرائه، حيث نجده في كتابه «الكتابة والاختلاف» يقول: «النقد الأدبي في كل عهد بالجوهر والمصير» (عبد الملك مرتاض: 22)، وكل هذه الأفكار التي تبنتها معظم المدارس الحداثية، إنما هي مستمدة من جدول واحد هو الألسنية التي عملت على علمنة الدرس اللغوي، ليتبناها النقاد من أجل علمنة النقد الأدبي، والقراءة التفكيكية «قراءة حرة ولكنها نظامية وجادة، وفيها يتوحد القديم الموروث وكل معطياته مع الجديد المبتكر، وكل موحياته من خلال مفهوم (السياق)، حيث يكون التحول» (الغذامي: 57)، ومبدأ إعطاء الحرية للقارئ، والتسليم بأن النص الأدبي ذو معان وإيحاءات متعددة تفهم من طرف المتلقي

مبدأ قال به السيميائيون من قبل، وتبنوه في كل قراءاتهم.

لم تكن التفكيكية في الحقيقة إلا وجها آخر من أوجه التفكير الغربي الذي لا يكاد يقف على رأي إلا وينقضه متجها صوب رأي آخر، دون أن يلغي تماما المرتكزات الأساسية لهذا الفكر، وقد لاحظنا هذا بجلاء مع مدرسة التفكيك التي زعم الكثيرون أنها ثورة حقيقية على المبادئ السابقة، لكننا لاحظنا أنها لم تكن إلا تطويرا لمبادئ البنيوية والسيميائيات.

المراجع

1. إبراهيم خليل: في النقد والنقد الألسني.
2. رضوان جودت زيادة: صدى الحداثة.
3. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص.
4. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة - من البنيوية إلى التفكيكية.
5. عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة «أين ليلاي» لمحمد العيد.
6. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير.
7. ماهر شفيق فريد: ما التفكيكية؟ نقاد بيل والشعر الرومانتيكي الإنجليزي.
8. مجموعة مؤلفين: النقد الأدبي المعاصر - قضاياه واتجاهاته -.
9. محمود العشيري: الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة.
10. مدان ساروب: دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة.
11. وليم راي: المعنى الأدبي - من الظاهراتية إلى التفكيكية.

قائمة المصادر والمراجع

I – المراجع العربية:

1. **القرآن الكريم.**
2. إبراهيم خليل: في النقد والنقد الألسني – مختارات أدبية ودراسات نقدية –. د. ط/ 2002. أمانة عمان الكبرى.
3. إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية. د. ط/ د. ت، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار.
4. إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث – من المحاكاة إلى التفكيك – د. ط/ .2003. دار المسيرة للنشر والتوزيع.
5. ابن منظور: لسان العرب. المجلد السابع. ط1/ د. ت، مادة «سوم». دار صادر. بيروت.
6. ابن منظور: لسان العرب. المجلد العاشر. ط1/ د. ت، مادة «عدل». دار صادر. بيروت.
7. الجاحظ: البيان والتبيين. الجزء الأول. د. ط/ 2004. المكتبة العصرية. صيدا – بيروت.
8. أحمد مومن: اللسانيات: النشأة والتطور. د. ط/ د. ت. ديوان المطبوعات الجامعية. بن عكنون – الجزائر.
9. أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء – المغرب.
10. حسن حنفي – سيزا قاسم – دراز – نصر حامد أبو زيد – فريال جبوري غزول – نادية محمد أبو زهرة: الهرمنيوطيقا والتأويل. ط2/ 1993. الدار اليضاء – المغرب.
11. حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية

المعاصرة. ط1/ 2000. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء - المغرب، بيروت - لبنان.

12. حسين خمري: فضاء المتخيل - مقاربات في الرواية -. ط1/ 2002. منشورات الاختلاف.

13. حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة - تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي -. ط1/ 2003. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء - المغرب، بيروت - لبنان.

14. خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي. د. ط/ 1996. منشورات اتحاد كتاب العرب.

15. رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب. منشورات جامعة باجي مختار. عنابة - الجزائر.

16. رشيد بن مالك: السيميائية: أصولها وقواعدها. مراجعة وتقديم: عز الدين مناصرة. د. ط/ 2002. منشورات الاختلاف.

17. رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص. عربي - إنجليزي - فرنسي. د. ط/ فيفري 2000. دار الحكمة.

18. رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية. د. ط/ 2000. دار القصبة للنشر. الجزائر.

19. رضوان جودت زيادة: صدى الحداثة وما بعد الحداثة في زمنها القادم. ط1/ 2003. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء - المغرب. بيروت - لبنان.

20. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائية السردية. ط2/ 2003. منشورات الاختلاف. الجزائر.

21. سعيد توفيق: ماهية اللغة وفلسفة التأويل. ط1/ 2002. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

22. سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا

وتطبيقا. د. ط/د. ت، ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر.
23. سمير حجازي: المتقن: معجم المصطلحات اللغوية والأدبيةو فرنسي - عربي، عربي - فرنسي. دار الراحب الجامعية. بيروت - لبنان.
24. سيزا قاسم: مدخل إلى السيميوطيقا. السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد. الجزء الأول. ط2/ د. ت، منشورات عيون المقالات. الدار البيضاء - المغرب.
25. صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف. ط1/ 2003. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء - المغرب. بيروت - لبنان.
26. صلاح صالح: سرد الآخر: الأنا والآخر عبر اللغة السردية. ط1/ 2003. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء - المغرب. بيروت - لبنان.
27. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص. ط1/ 1996. الشركة المصرية للطباعة والنشر والتوزيع. لونجمان. القاهرة - مصر.
28. عادل فاخوري: علم الدلالة عند العرب - دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة -. د. ط/ د. ت. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت - لبنان.
29. عبد الرحمن الوافي: المختصر في مبادئ علم النفس. د. ط/ 2005. ديوان المطبوعات الجامعية. بن عكنون - الجزائر.
30. عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص - دراسة في مقدمات النقد العربي القديم. د. ط/ 2000. إفريقيا الشرق. المغرب.
31. عبدالسلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب. ط2/ 1982. الدار العربية للكتاب. طرابلس.
32. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة - من البنيوية إلى التفكيك. د. ط/ أفريل 1998. سلسلة عالم المعرفة. الكويت.

33. عبد العاطي كيوان: التناص الأسطزري في شعر محمد إبراهيم أبو سنة. ط1/ 2003. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة – مصر.
34. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. تحقيق: هـ. ريتر. د. ط/ 1983. دار المسيرة. بيروت – لبنان.
35. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. ط1/ 2001. منشورات دار الكتب العلمية. بيروت – لبنان.
36. عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي: معرفة الآخر – مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة (البنيوية – السيميائية – التفكيك). ط2/ 1996. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء – المغرب. بيروت – لبنان.
37. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية – قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر: مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية. ط1/ 1985. النادي الأدبي الثقافي.
38. عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي.
39. عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي: معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية «زقاق المدق». د. ط/ 1995. ديوان المطبوعات الجامعية. بن عكنون – الجزائر.
40. عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة «أين ليلاي؟» لمحمد العيد. ديوان المطبوعات الجامعية. بن عكنون – الجزائر.
41. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد. د. ط/ د. ت. دار الغرب للنشر والتوزيع. وهران.
42. عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي. د. ط/ 1999. المكتب المصري لتوزيع المطبوعات. القاهرة – مصر.

43. عبد الوهاب بوقرين: ثورة اللغة الشعرية - بحث في البنية اللغوية للخطاب الشعري الجزائري المعاصر. ط1/ 2004. دار المعرفة. الجزائر.
44. عزت محمود جاد: نظرية المصطلح النقدي. د. ط/ د. ت. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر.
45. عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر. د. ط/ 2003. دار فرحة للنشر والتوزيع.
46. علي زيعور: مذهب علم النفس. د. ط/ د. ت. دار الأندلس. بيروت - لبنان.
47. عمر عبد الواحد: السرد والشفاهية - دراسة في مقالات الهمذاني - ط2/ 2003. دار الهدى للنشر والتوزيع.
48. عمر عبد الواحد: دوائر التناص. ط1/ 2003. دار الهدى للنشر والتوزيع.
49. عمر مهيبل: من النسق إلى الذات (قراءات في الفكر الغربي المعاصر). ط1/ 2001. منشورات الاختلاف. الجزائر.
50. فاضل تامر: اللغة الثانية - في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي الحديث -. ط1/ 1994. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء - المغرب. بيروت - لبنان.
51. فيصل الأحمر: السيميائية الشعرية. د. ط/ 2005. جمعية الإمتاع والمؤانسة. الجزائر.
52. كريم زكي حسام الدين: التحليل الدلالي: إجراءاته ومناهجه. الجزء 2. د. ط/ د. ت. دار غريب للطباعة والنشر. القاهرة - مصر.
53. مجموعة أساتذة: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر «عبد الله حمادي». د. ط/ 2001. منشورات النادي الأدبي. جامعة منتوري - قسنطينة.

54. محمد الصاح خرفي: بين ضفتين (دراسات نقدية). د. ط/ جانفي 2005. اتحاد الكتاب الجزائريين. الجزائر.
55. محمد الماكري: الشكل والخطاب - مدخل لتحليل ظاهراتي -. ط1/ 1991. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء - المغرب. بيروت - لبنان.
56. محمد سعيد فرح: لماذا؟ وكيف؟ تكتب بحثا اجتماعيا. د. ط/ د. ت. منشأة المعارف. الإسكندرية.
57. محمد عزام: شعرية الخطاب السردي. د. ط/ 2005. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق.
58. محمد علي البدوي: علم اجتماع الأدب - النظرية والمنهج - د. ط/ 2004. جامعة الإسكندرية.
59. محمد مفتاح: التلقي والتأويل - مقاربة نسقية -. ط2/ 2001. المركز الثقافي العربي. الدار اليضاء - المغرب. بيروت - لبنان.
60. محمد مفتاح: المفاهيم معالم - نحو تأويل واقعي - ط1/ 1999. المركز الثقافي العربي. الدار اليضاء - المغرب. بيروت - لبنان.
61. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص -. ط3/ يوليو 1992. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء - المغرب. بيروت - لبنان.
62. محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز). ط2/ حزيران 1990. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء - المغرب. بيروت - لبنان.
63. محمد نور الدين أفايه: المتخيل والتواصل - مفارقات العرب والغرب -. ط1/ 1993. دار المنتخب العربي. بيروت - لبنان.
64. محمد ولد بوعليبة: النقد الغربي والنقد العربي. ط1/ 2002.

المكز الأعلى للثقافة. القاهرة – مصر.
65. محمود العشيري: الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة – دليل القارئ العام –. ط2/ 2003. ميريت للنشر والمعلومات. القاهرة – مصر.
66. مختار ملاس: دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث – عبد الله البردوني نموذجا –. د. ط/ 2002. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية. وحدة الرغاية – الجزائر.
67. مرشد أحمد: المكان والمنظور الفني في روايات «عبد الرحمن منيف». ط1/ 1998. دار القلم العربي. دمشق.
68. منذر عياشي: العلاماتية وعلم النص. ط1/ 2004. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء – المغرب. بيروت – لبنان.
69. ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي. ط3/ 2002. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء – المغرب. بيروت – لبنان.
70. نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل. ط6/ 2001. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء – المغرب. بيروت – لبنان.
71. يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات – قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم –. د. ط/ أكتوبر 2007. منشورات مخبر السرد العربي. جامعة منتوري – قسنطينة.

II – المراجع المترجمة:

1. أومبتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد. ط2/ 2004. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء – المغرب.
2. برنار توسان: ما هي السيميولوجيا؟ ترجمة: محمد نظيف. ط/ 1994. إفريقيا الشرق. الدار اليضاء – المغرب.

3. تزفيطان تودوروف: الشعرية. ترجمة: شكري المنحوت ورجاء بن سلامة. د. ط/ 1990. الدار البيضاء - المغرب.
4. تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية. ترجمة: عبد الرحمن مزيان. ط1/ 2005. منشورات الاختلاف. الجزائر.
5. تيري إيغلتون: نظرية الأدب. ترجمة: ثائر ديب. د. ط/ 1995. وزارة الثقافة في الجامعة العربية السورية. دمشق.
6. جاك دريدا: الصوت والظاهرة - مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل. ترجمة وتقديم: فتحي إنقزو. ط1/ 2005. المركز الثقافي العربي. الدار اليضاء - المغرب، بيروت - لبنان.
7. جان فرانسوا ليوتار: الظاهراتية. ترجمة: خليل الجر. د. ط/ 1978. المنشورات العربية.
8. جلين ويلسون: سيكلوجية فنون الأداء. ترجمة: شاكر عبد الحميد. مراجعة: محمد عناني. د. ط/ 2004. سلسلة عالم المعرفة.
9. جوليا كريستيفا: علم النص. ترجمة: فريد الزاهي. ط2/ 1997. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء - المغرب.
10. دليلة مرسلي - فرانسوا شوفالدون - مارك بوفات - جان موطيت. ترجمة: عبد الحميد بورايو. د. ط/ 1995. ديوان المطبوعات الجامعية. بن عكنون - الجزائر.
11. رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة. ترجمة: جابر عصفور. د9ط/ 1998. دار قباء للطباعة والنشر: عبده غريب. القاهرة - مصر.
12. رولان بارث: الدرجة الصفر للكتابة. ترجمة: محمد برادة. ط3/ د. ت، الشركة المغربية للناشرين المتحدين. الرباط - المغرب.
13. رولان بارث: لذة النص. ترجمة: فؤاد صفا، الحسين سحبان. ط2/ 2001. دار توبقال للنشر. الدار اليضاء - المغرب.

14. رولان بـارث: مبـادئ فـي علـم الأدلـة. تعريـب: محمد البكري. د. ط/ فبرايـر 1986. كليـة الآداب. مراكـش- الـدار البيضاء.
15. رومان جاكبسـون: قضايا الشـعرية. ترجمة: محمد الولي، مبارك حنون. د. ط/ 1988. دار توبقال. الدار البيضاء- المغرب.
16. سارة ميلز: الخطاب. ترجمة: يوسف بغول. د. ط/ 2004. منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات. جامعة منتوري- قسنطينة.
17. فردينان دو سوسـير: دروس في الألسـنية العامة. تعريب: صاح قرمـادي، محمـد الشـاوش، محمـد عجينـة. د. ط/ 1985. الـدار العربية للكتاب. تونس.
18. فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية. ترجمة وإعداد: سـعيد بنكراد. تقديم: عبد الفتاح كليطو. د. ط/ 1990. محفوظة لدار الكلام. الرباط - المغرب.
19. ك. م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشـرين. ترجمة: عيسـى علي العاكوب. ط1/ 1996. عين للدراسـات والبحوث الانسـانية والاجتماعية. مصر.
20. مجموعة مؤلفين: نظرية المنهج الشكلاني. نصوص الشكلانيين الروس. ترجمة: إبراهيم الخطيب. ط1/ 1982. مؤسسة الأبحاث العربيـة. بيـروت - لبنـان. الشـركة المغربية للناشـرين المتحدين. الرباط - المغرب.
21. مدان ساروب: دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة. ترجمة: خميسي بوغرارة. د. ط/ 2003. منشورات مخبر الترجمة والأدب واللسانيات. جامعة منتوري- قسنطينة.
22. وليـم راي: المعنـى الأدبـي - مـن الظاهراتيـة إلـى التفكيكيـة - ترجمـة: يوئيـل يوسـف عزيـز. ط1/ د. ت. دار المأمون للترجمة والنشر. بغداد- العراق.

الموسوعات

1. بيتر كونزمان، فرانز بيتر بوركاد، فرانز فيدمان، أكسيل قايز: أطلس الفلسفة. ترجمة: جورج كتورة. ط1/ 1998. المكتبة الشرقية. بيروت - لبنان.
2. مجموعة مؤلفين: الفلسفة الحديثة - نصوص مختارة -. ترجمة: محمد سبيلا، عبد السلام بن عبد العالي: ط1/ 1991. دار الأمان. الرباط - المغرب.
3. مجموعة مؤلفين سوفيات: الموسوعة الفلسفية. (وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين). ترجمة: سمير كرم. ط4/ 1978. دار الطليعة. بيروت - لبنان.
4. نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية. ط1/ 2003. الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع. لونجمان. القاهرة - مصر.

Les Dictionaires:

1. Le petit Larousse.Grand format. Paris 2004.
2. Microsoft Encarta 2007-Etudes.
3. Petit Larousse illustré 1984. Librairie Larousse. Paris.

الدوريات

1. اللغة والأدب: مجلة أكاديمية علمية يصدرها قسم اللغة العربية وآدابها. ملتقى علم النص. العدد: 15/ أفريل 2001. جامعة الجزائر.
2. دراسات أدبية ولسانية. مجلة فصلية متخصصة. عدد خاص بتحليل الخطاب. العدد: 5/ شتاء 1986. السنة الثانية. فاس - المغرب.
3. عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المعنوي - دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة - رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب. إشراف: عبد الله حلي. 1995 - 1996. جامعة جيجل.
4. مجلة الثقافة. السنة الثانية والعشرون. العدد: 115./ 1997. الجزائر.
5. مجلة النقد الأدبي: فصول. المجلد 5. العدد1. أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر/ 1984. الهيئة المصرية للكتاب.
6. مجلة النقد الأدبي: فصول. المجلد: 16. العدد: 1/ صيف 1997. مجلة فصلية تصدر عن الهيئة المصرية العامة.
7. مجلة النقد الأدبي: فصول. العدد: 63/ شتاء وربيع 2004. مجلة فصلية تصدر عن الهيئة المصرية العامة.
8. مجلة النقد الأدبي: فصول. العدد: 64/ صيف: 2004. مجلة فصلية تصدر عن الهيئة المصرية العامة.
9. مجلة عالم الفكر. دورية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. المجلد 25. العدد 03/ يناير - مارس 1997. دولة الكويت.

مراجع الإنترنت

1. جميل حمداوي: سيميولوجيا التواصل وسيميولوجيا الدلالة.
www.midouza.org /md
2. جميل حمداوي: صورة العنوان في الرواية العربية المعاصرة.
www.al-kaldmah.com/2007/february/htm
3. سعد بوفلاقة: الشعرية العربية بين التراث والمعاصرة. رابطة أدبيات الإمارات. (246 /39) www.alrabetta.ae /content /view
4. سعيد بنكراد: السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها.
www.saidbengrad.com
5. سعيد بنكراد: السيميوزيس والقراءة والتأويل. مجلة علامات. العدد: 10/ 1998. www.saidbengrad.com
6. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائية السردية.
www.saidbengrad.com
7. عبد الرحيم كمال: سيميولوجيا الصورة الفوتوغرافية - بارث نموذجا - مجلة إسراف 2000. محور العدد: السيميائيات: الموضوع والاتجاهات. http / /:aslimnet.free.fr /ress /signes

معجم السيميائيات

فيصل الأحمر

شاعر وقاص من الجزائر

لـه: «العـالم تقريبـاً» (شعـر)، «منمنمـات شرقيـة» (شعـر)، «وقائع من العـالم الآخر» (قصص)، «رجل الأعمال» (رواية).

من المعروف أن علم السيميائيات علم حديث النشأة، إذ لم يظهر إلا بعد أن أرسى السويسري «فردينان دي سوسير» أصول اللسانيات الحديثة، في بحر القرن العشرين، مع الإشارة إلى أنه قد كانت هناك أفكار سيميائية متناثرة في التراثين الغربي والعربي على حد سواء، ولأنه علم استمد أصوله من مجموعة من العلوم المعرفية، فإن مهمة تحديده وإعطاء مفهوم عام له من الأمور الصعبة جداً، لهذا السبب تعددت الآراء في تعريفه، وفي تحديد مصطلح دقيق له، سواء في اللغات الغربية أوفي اللغة العربية. لقد عرف هذا العلم فوضى مصطلحية كبيرة جداً، وأخذ زوايا نظر متعددة، حتى وإن أخذ مكانته كمنهج نقدي، له وجاهته في معالجة النصوص الأدبية، خاصة بعد أن تأكد فشل المشروع البنيوي، الذي انغلق على نفسه غير سامح لها بالتجول في فضاءات النص الخارجية.

لهذا سنحاول الإلمام بمختلف التسميات الشهيرة للمصطلح، بعد أن نتتبع جذره اللغوي، وبعدها نعرج للحديث عن الفوضى المصطلحية التي حدثت في البلاد العربية إثر محاولة نقل هذا العلم، وأخيراً سنتناول أهم المفاهيم العامة للسيميائيات لدى جملة من النقاد والباحثين.

ISBN 978-9953-87-715-0



منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
149 شارع حسيبة بن بوعلي
الجزائر العاصمة – الجزائر
editions.elikhtilef@gmail.com



الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.
www.asp.com.lb - www.aspbooks.com

تصميم الغلاف: سامح خلف